تأليف: دان أوريان

شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى





المشروع القومى للترجمة





ترجمة وتعليق: محمد أحمد صالح

مراجعة وتقديم: محمد خليفة حسن

المشروع القومى للترجمة

شخصية العربى
فى
المسرح الإسرائيلى

تأليف
دان أوريان

ترجمه من العبرية وعلق عليه
محمد أحمد صالح

راجعه وقدم له
محمد خليفة حسن أحمد



٢٠٠٠

هذه ترجمة عن العبرية لكتاب

"دموت هعارفى بتيئترون هيسرائيلى"

للكاتب دان أوريان

تقديم

تمثل الشخصية العربية إشكالية أساسية من إشكاليات الأدب العبرى الحديث. فالعربى يمثل "الآخر" فى أقصى صوره السلبية، وهى صورة "العدو" الذى يجب قهره وإبادته إن أمكن، وممارسة كل أشكال العنف والعنصرية ضده. وقد نشأ داخل الأدب العبرى الحديث مايسمى بالمشكلة العربية التى تشير إلى التواجد العربى التاريخى الأصيل، وإلى المواطن الفلسطينى صاحب الأرض الذى يجب على المجتمع الإسرائيلى الناشئ إما التخلص منه فى الزمان والمكان من خلال عملية تهويد فلسطين، وإما من خلال عمليات الإبادة أو التعايش معه وتحديد صورة هذا التعايش فى شكل علاقة التبعية المضيعة للهوية. وفى إحدى الصور المتطورة لهذا التعايش قبول الإنسان الفلسطينى داخل كيان سياسى يخصه بعيدا عن دولة إسرائيل وتحت رقابتها فى الوقت نفسه، وتدبير الوسائل الأمنية التى تكفل حماية المجتمع الإسرائيلى الصهيونى من شرور هذا الكيان، ومن مخاطره المستقبلية على الكيان الصهيونى. وهذا التطور الأخير فرضته الظروف السياسية التى نشأت بعد حرب أكتوبر المجيدة والدخول فى المفاوضات السلمية على المسارات المختلفة، وتكون جماعات إسرائيلية تدعى أنها داعية إلى السلام مع العرب والفلسطينين، وتنادى بحق الفلسطينيين فى الحكم المستقل وفى إنشاء دولتهم.

وقد عبر الأدب العبرى الحديث عن "المشكلة العربية" بكل أبعادها، وفى كل صورها عاكسا بذلك اتجاهات الرأى العام الإسرئيلى فى هذه المشكلة. ويجب أن نشير إلى أن الأدب العبرى الحديث أدب سياسى يعكس الصورة السياسية فى المجتمع الإسرائيلى وبخاصة فيما يتعلق بموقفها من الشخصية العربية. وفى المراحل الأولى من الصراع العربى الإسرائيلى تم التعتيم العام على الشخصية العربية إلى حد التظاهر بعدم وجودها رغم أنها تمثل لب القضية. وقد طبقت السياسة الصهيونية الإسرائيلية المقولة الصهيونية الشائعة عن فلسطين "أرض بلا شعب" أعطيت لشعب بلا أرض. وكان على الأدب العبرى أن يعبر عن هذه المقولة ويعكسها فى الإنتاج الأدبى فتم التعتيم التام على الشخصية العربية فى معظم الإنتاج الأدبى قبل قيام الدولة واستمر هذا التعتيم، ولكن فى صورة أقل حدة، فى الفترات التى تلت قيام الدولة. ولم تأخذ الشخصية العربية مكانها الحقيقى إلا بداية من الثمانينيات، وذلك بتأثير من

حرب أكتوبر التى غيرت المفهوم الإسرائيلي والصهيوني عن الشخصية العربية، ولم يكن من الممكن الاستمرار في تجاهلها والتعتيم عليها أو الاستمرار فى عملية إبادتها والتخلص منها.

وتعكس المسرحية العبرية الإسرائيلية بشكل فعال صورة الشخصية العربية ربما أكثر من أى جنس أدبى آخر وداخل إطار الأيديولوجية الصيهونية المسيطرة عموما على الأدب العبرى الحديث. فالمسرحيات التى قدمت عن الشخصية العربية تعتمد على نصوص سياسية توظف تقديم الشخصية العربية من زاوية أيديولوجية تعكس الفكر الصهيونى وتحدد موقفه من العربى. وفى كثير من المسرحيات التى ظهرت فيها هذه الشخصية لم يتم الاهتمام بها أو بقضاياها إنما التركيز الأساسى على اليهودى وقضاياه. وكما يقول مؤلف الكتاب الذى نقدم له: "يمكن القول بشكل عام أنه فى كل المسرحيات التي يظهر فيها العربى نجده خاضعا لمقولة أيديولوجية أو سياسية تتعامل أحيانا معه ومع مشاكله، وأحيانا أخرى كثيرة يأتى تقديم العربى كمجرد إشارة فقط فى خريطة الوعى الأيديولوجي اليهودى الإسرائيلى". وفى مراحل التعتيم التام على الشخصية العربية تطبيقا للمقولة الصهيونية السابقة الذكر نجد أن استيعاب العربى فى المسرحية العبرية وفى المسرح الإسرائيلى بدأ بطيئا ومترددا. فالدور العربى دور هامشي جدا، والقضية الفلسطينية مغيّبة، والصورة المعطاةغالبا ما تكون ساخرة ومحقرة للشخصية العربية. وقد استمر هذا الوضع منذ البدايات الأولى للنشاط المسرحى وبخاصة خلال السنوات من ١٩١١م-١٩٦٧م. ومع الدخول فى حرب الاستنزاف، وتتويجها بحرب أكتوبر ١٩٧٣م، والدخول فى الانتفاضة الفلسطينية بدآت وضعية العربى فى المسرحية الإسرائيلية فى التغير، حيث بدآت هذه الشخصية تلعب أدواراً رئيسية، وتحولت قضيتها بالتدريج إلى قضية رئيسية. ووصلت هذه العملية الى ذروتها فى الإنتاج المسرحى خلال الفترة من ١٩٨٢-١٩٩٤م، حيث كان للشخصية العربية حضور واضح فى أكثر من مائة عرض مسرحى إسرائيلى، وتم إبراز القضية الفلسطينية فى معظمها.

وفضلا عن مناقشة هذه القضية المحورية المتعلقة بصورة الشخصية العربية فى المسرح الإسرائيلي يتعرض مؤلف الكتاب لطرح العديد من التساؤلات التى يحاول أن يعطى عنها إجابة موضوعية فى كتابه. فهو مثلا يناقش طبيعة المسرح الإسرائيلى ومعناه، وهل هو المسرح العبرى الذى يعرض أعمالا مسرحية بالعبرية فى إسرائيل؟ وماهو وضع أعمال الكتاب العرب الذين يكتبون بالعربية أو حتى بالعبرية فى إسرائيل؟

وهل تعد أعمالهم من رصيد المسرح الإسرائيلي أم تنتمي أعمالهم للمسرح الفلسطيني؟ كما يتناول بشكل جانبي المسرح الفلسطيني وحدوده ودور المسرحية في الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية.

وقد اهتم المؤلف بالدراسة التاريخية لتطور اهتمام المسرح الإسرائيلي بالشخصية العربية خلال السنوات الممتدة من ١٩١١م - ١٩٩٤م. وقد اهتم بإعطاء الخلفيات التاريخية للمراحل التي ناقشها، وتأثير العوامل التاريخية على معالجة الشخصية العربية.

ويصل المؤلف إلى نتيجة مهمة من عرضه التاريخي لتطور ظهور الشخصية العربية في المسرح الإسرائيلي، وهي أن هناك تطورا إيجابيا في تاريخ المسرح الإسرائيلي تجاه معالجة هذه الشخصية؛ حيث انتهى التعتيم المقصود الذي أدى إلى اختفاء الشخصية العربية في المراحل الأولى من تاريخ المسرح الإسرائيلي، وبدأت الأعمال المسرحية في الثمانينيات والتسعينيات تتخلص من عقدة الآخر العدو، وتبدأ في التعبير عن الرغبة في الاقتراب من الفلسطيني. وتبرز في معالجة المؤلف لصورة الشخصية العربية معظم القضايا والمشاكل الخاصة بالصراع العربي الإسرائيلي. حيث تبرز رؤى الصراع كأفكار رئيسية في المسرحيات التي تمت معالجتها، كما تتضح العلاقات بين اليهود والعرب كأفراد، وتظهر موضوعات المواجهة بينهم كجماعات، بالإضافة إلى عرض الموضوعات الخاصة بالمواجهة الثقافية، وعلاقات التبعية والاستغلال الاقتصادي، وقضية الصراع على الأرض ومأساة اللاجئين الفلسطينين. ومن أهم الموضوعات ذات الحضور القوي المشكلة العربية وأحداث النازي. ويهتم المؤلف أيضا بالأبعاد النفسية في الأعمال المسرحية التي عبرت عن المخاوف والشكوك المتبادلة بين العرب والإسرائيليين. وعادة مايقع كتاب المسرح الإسرائيلي والأدب العبري الحديث عموما في معضلة المقابلة غير المواتية بين أحداث النازي والصراع مع العرب والفلسطينيين؛ حيث يتم عرض الرؤى والتحفظات والمخاوف في سياق "المشكلة العربية"، وفي هذا الخصوص يقر المؤلف بأن أحداث النازي لاتمثل مقابلة مناسبة للتهديد الذي يمثله العربي بالنسبة لليهود الإسرائيليين. ويستشهد بنصوص مسرحية ترفض محاولة تبرير السياسة العدوانية تجاه العرب كدروس مستفادة من أحداث النازي.

ومن النتائج المهمة أيضا في دراسة أوريان أنه كلما ارتفع مستوى الثقافة ازدادت درجة الإيجابية في العلاقة بالعرب. ونظرا لأن جمهور المسرح متميز عادة

بثقافته الجيدة فإن ردود فعل الجماهير المسرحية ردوديعتبرها إيجابية ومتطلعة إلى التعايش مع العرب ومتناسقة إلى حد ما مع مواقف كتاب المسرح والمخرجين والممثلين المشاركين في العمل المسرحي. وهو يعتقد أن التشابه بين خصائص جمهور المسرح الإسرائيلى وخصائص اليهود التى تتسم علاقتهم المعلنة بالعرب بالسعى نحو المصالحة لايعتبر من باب الصدفة. وبخاصة لأن جمهور المسرح الإسرائيلى الواعى والمثقف يتعامل مع مؤسسة المسرح على أنها ساحة لمناقشة القضايا الاجتماعية والسياسية وينظر إلى النص المسرحى على أنه مرآة للواقع تعكس سلبيات المجتمع وتوضحها. وتنتاب كتاب المسرح وجمهورهم مخاوف من الواقع الذى يحتوى على قدر قليل من العوامل التى تنبئ بالتصالح مع العرب والتعايش معهم. وهناك تعبيرات خفية عن هذه المخاوف تأخذ أحيانا طابع التشاؤم، ولذلك تنتهى معظم النصوص المسرحية بنهاية مفتوحة أو متشائمة يتخللها خوف من الآخر ورفض له، كما تؤثر الرؤى المختلفة للشخصية العربية على طبيعة التقارب المنشود حيث تصاحبه مخاوف وتحفظات كثيرة لعل من أهمها التعبير عن الخوف من قوة الآخر، وهروب اليهودى من الأرض، وتركه فلسطين. كما يربط بعض كتاب المسرح بين صدمة أحداث النازى والمواجهة مع الفلسطينيين، ويستخدم هذا الربط ضد مايسمى بثقافة الخوف التى تبرر الموقف السيادى الانعزالى من العرب.

ولعل من أهم النتائج التى نخرج بها من هذا العمل المهم الاعتراف الصريح بتأثير حرب أكتوبر ١٩٧٣م واتفاقية السلام مع مصر على توجهات المسرح الإسرائيلى فى معالجته للشخصية العربية؛ حيث يقول المؤلف: "وقد ساهم هذان الحدثان فى تطبيع صورة العربى وخلصته فى المسرح من عزلته الساخرة الهزلية". وبدأت عملية إعادة تشكيل الشخصية العربية لتصبح أكثر واقعية كشخصية متساوية الحقوق فى إنسانيتها مع اليهودى. كما تم تشكيل صورة واقعية للفلسطينى ولم تعد شخصية هامشية، وبخاصة مع قيام ممثلين عرب بتأدية الأدوار العربية.

ويطرح المؤلف أوريان فى نهاية كتابه سؤالا مهما وهو يتعلق بحجم دور المسرح الإسرائيلى فى طرح قضية التعايش بين العرب والإسرائيليين وتسوية النزاع مع الفلسطينيين، وينتهى إلى القول بأن المسرح الإسرائيلى ساحة لمناقشة المشاكل الصعبة، ومن بينهما مايسميه "المشكلة العربية"، وأن الشخصيات العربية التى قدمت على المسرح الإسرائيلى ساهمت مساهمة فعالة فى مناقشة هذه المشكلة وأكدت الرغبة القومية لجماعة المؤلفين والمشاهدين اليهود الإسرائيليين فى تسوية النزاع مع العرب.

وكانت النصوص المسرحية التى تعرضت للمشكلة العربية أشبه بعملية التجريب الفنى المطالب بالمصالحة مع الفلسطينيين والعرب. وهى العملية التى نشاهدها الآن كواقع على الساحة السياسية .

وفى النهاية نشير إلى اعتماد المؤلف فى دراسته على النصوص المسرحية المتوفرة فى أرشيفات المسارح الإسرائيلية ومن أهمها أرشيفات المسرح فى الجامعة العبرية ومتحف يسرائيل جور وجامعة تل أبيب، والمركز الإسرائيلى لتوثيق الفنون المسرحية وأرشيفات المسارح الإسرائيلية المختلفة بالإضافة إلى المواد المسرحية التى تلقاها من أصحاب المجموعات الخاصة ومن المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين والباحثين. كما استعان المؤلف ببعض الدراسات السابقة المهمة التى تناولت صورة العربى فى مجال القصة والرواية والمقال وأدب الأطفال، وفى الكتب والمناهج الدراسية، وقد اهتم المؤلف بدراسة ظروف عرض المسرحيات بأبحاث مؤرخين وعلماء نفس تتناول المجتمع الإسرائيلى بالدراسة والتحليل، وذلك للتعرف على أسباب حضور أو اختفاء الآخر فى نصوص فترات معينة وكذلك لمعرفة الخلفية السياسية والاجتماعية والسيرة الذاتية الجماعية لمؤلفى النصوص المسرحية والمشاركين فى تنفيذها، والتعرف على الخصائص الاجتماعية للجمهور المتلقى للأعمال المسرحية. وقد استعان المؤلف على فهم النصوص المسرحية وتحليلها بمشاهدة معظم العروض الوارد ذكرها فى كتابه خلال العشرين عاما الأخيرة، والاستعانة بأقرب نسخة إلى العرض المسرحى للنص. كما عاد إلى مصادر توثيق مختلفة مثل نصوص من الصحافة، ومراجعات نقدية واستشهادات من العروض تم تسجيلها، ومقابلات صحفية أجريت مع كتاب مسرحيين ومخرجين وممثلين ومهندسى ديكور فضلا عن لقاءات مع بعض المشاهدين لمعرفة كيفية استقبال الجمهور للعرض المسرحى. وهكذا توفرت للمؤلف أسباب فهم الظواهر المختلفة المرتبطة بموضوع الشخصية العربية فى المسرح الإسرائيلى الأمر الذى مكنه من تقديم دراسة علمية موضوعية إلى حد كبير فى موضوع شائك، ويمثل إشكالية كبرى داخل المجتمع الإسرائيلى

وبعد فنحن أمام ترجمة عربية ممتازة لعمل علمى كبير تمسك فيه مؤلفه بالموضوعية العلمية. وقدم فى النهاية دراسة جديرة بالاحترام والتقدير فى مجالها. وهو عمل سيستفيد منه المتخصصون فى عدة مجالات من أهمها: المجتمع الإسرائيلى، والفكر الصهيونى، والأدب العبرى الحديث، وفى المسرح والنقد الأدبى، وبخاصة النقد المسرحى، بالإضافة إلى مجال الصراع العربى الإسرائيلى والقضية الفلسطينية

والمسرح الفلسطينى والمجالات الاجتماعية والنفسية والأنثروبولوجية المرتبطة بدراسة الشخصية العربية .

والشكر واجب لمترجم هذا الكتاب الدكتور محمد أحمد صالح مدرس اللغة العبرية الحديثة وآدابها بكلية الآداب جامعة القاهرة والذى قدم ترجمة جيدة لعمل صعب أثبت فيه قدرة علمية طيبة على فهم المسرح الإسرائيلى الذى تخصص فيه فى مرحلة الدكتوراه واستوعب مصطلحاته النقدية والفنية، وقضاياه السياسية والاجتماعية، وأمد القارئ بمادة علمية إضافية فى حواشى الترجمة الأمر الذى سيجعل من هذه الترجمة مصدرا أساسيا لموضوعها فى اللغة العربية ومرجعا مهما لفهم طبيعة المجتمع الاسرائيلى فى علاقته بالشخصية العربية.

محمد خليفة حسن أحمد

مقدمة المترجم

يشكل هذا الكتاب إضافة إلى المكتبة العربية؛ لأنه يأتى استكمالا لمجموعة من الدراسات والأبحاث التى تتناول صورة العربى فى الأدب العبرى الحديث، سواء قبل قيام دولة إسرائيل أو بعدها، وباللغات العربية والعبرية والإنجليزية*. وتعود أهمية ترجمة هذا الكتاب إلى الأسباب التالية:

---

* نذكر منها على سبيل المثال:

أولاً: باللغة العربية:

– عبد الوهاب محمود وهب الله، المسرح العبرى فى الفترة من ١٩١٤م إلى ١٩٥٦م، مع دراسة نقدية للشخصية العربية فى مسرحياته، رسالة دكتواه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

– غانم مزعل، الشخصية العربية فى الأدب العبرى الحديث ١٩٤٨م–١٩٨٥م، دار الجليل للنشر والدراسات والأبحاث الفلسطينية، عمان، ١٩٨٦م.

– محمد أحمد صالح حسين، الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م، دراسة فى مسرحية "نعيم" للكاتب إ. ب. يهوشوع. بحث منشور ضمن فعاليات ندوة "حرب أكتوبر فى الأدب العبرى الحديث"، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م.

ثانيًا: باللغة العبرية:

– أمير أهارون (محرر)، أرض متنازع عليها، النزاع على الأرض في مرآة الأدب العبرى، [مختارات أدبية]، (إريتس مريڤا، هاريڤ عل هاأريتس برائى هسفروت هعقريت، [أنتولوچيا])، دار نشر وزارة الدفاع، تل أبيب، ١٩٩٢م.

– بن عيزير، إيهود، (محرر وكاتب المقدمة)، في وطن الأشواق المتناقضة، العربى فى الأدب العبرى (بموليديت هجعجوعيم همنوجاديم، هعارڤي بسيفروت هعڤريت)، دار نشر زمورا بيتان، تل أبيب، ١٩٩٢.

– كوهين، أدير، وجه دميم فى المرآة، انعكاس النزاع اليهودى العربى فى أدب الأطفال العبرى، دار نشر رشافيم، تل أبيب، ١٩٨٥.

ثالثًا: باللغة الإنجليزية:

- Domb, Risa, The Arab in Hebrew Prose, 1911-1948, London, Vallentine, Mitchell, 1982.
- Ramras-Rauch, Gila, The Arab in Israeli Literature, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

أولاً : أن مؤلف هذا الكتاب باحث أكاديمى يعمل أستاذا فى قسم المسرح بجامعة حيفا وكلية أورانيم، من هنا جاءت كتاباته تركز على المسرح كجنس أدبى بصفة عامة والمسرح العبرى الحديث بصفة خاصة.

ثانياً: أن الكتاب يستعرض موقف اليهود فى فلسطين من الشخصية العربية بدءاً من العقد الأخير من القرن الماضى حتى العقد الأخير من هذا القرن، أى من الموجات الأولى للهجرة اليهودية إلى فلسطين حتى الانتفاضة الفلسطينية، (من عام ١٨٨٣م إلى عام ١٩٩٤م)، وذلك من خلال التركيز على تأثير الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية على التعامل اليهودى مع هذه الشخصية. وهذا يعنى أن الكتاب يقدم نظرة المجتمع الصهيونى إلى "الآخر" ممثلا لديه فى الشخصية العربية.

ثالثاً: أن هذا الكتاب اعتمد على أعمال مسرحية ونقدية وتحليلية كانت موجودة فى أرشيفات المسارح الكبيرة فى إسرائيل (مثل مسرح هبيما وهكامرى وأوهيل وغيرهم)، وفى مكتبات بعض الكتاب المسرحيين والمفكرين والمخرجين والفنيين.

رابعاً: يفيد هذا الكتاب القارئ العربى فى معرفة نظرة الآخر (الصهيونى) إليه على المستوى الأدبى – ممثلا فى الكاتب والمفكر الصهيونى – وبالتالى كيف يكون فى مقدور العربى الرد عليه ومقارعة الحجة بالحجة والدليل بالدليل، للتأكيد على الحق العربى وتفنيد الذرائع التى تتذرع بها الدولة الصهيونية وهى تحتل الأراضى العربية. أو بمعنى آخر يفيد هذا الكتاب فى دراسة إحدى الزوايا الفكرية التى ينظر الفرد الإسرائيلى منها إلينا نحن كعرب. من هنا تبرز ضرورة دراسة الفكر الأدبى لهذا المجتمع حتى يكون فى استطاعتنا الرد على أصحابه وادعاءتهم بأسلوب علمى بعيدا عن المهاترات. ولن يتأتى ذلك إلا بالمعرفة العلمية السليمة بهذا الفكر الأدبى ونظرته إلى الشخصية العربية. ويتأكد هذا الأمر أيضا إذا وضعنا فى الحسبان أن صراعنا مع واضعى هذا الفكر ومنظريه صراع طويل؛ لأنه صراع فكرى حضارى فى المقام الأول وليس سياسيا عسكريا فقط.

خامساً: إن هذا الكتاب هو الدراسة المنشورة الوحيدة التى تركز على المسرح كجنس أدبى، بينما تعاملت الأبحاث السابقة مع القصة والرواية. والمعروف أن المسرح والمسرحية يتميزان بالحوار الدرامى الذى يمكن المؤلف من طرح القضية ويسمح

للآخرين – سواء على خشبة المسرح أو خارجه – بالإدلاء بدلوهم فى هذا الصدد.

يقع هذا الكتاب فى بابين رئيسيين. يركز الباب الأول على أثر الأحداث العسكرية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية على تعامل المجتمع اليهودى مع المجتمع العربى بشكل خاص من ناحية، وتعامل الأدباء والكتاب اليهود بشكل خاص مع الشخصية العربية فى أعمالهم الإبداعية من ناحية أخرى. من هنا جاء هذا الباب تاريخيا أكثر منه تحليلا أدبيا. قسم المؤلف هذا الباب إلى خمسة فصول حسب الأحداث العسكرية والسياسية التى مرت بها فلسطين.

يتناول الفصل الأول من الباب الأول بواكير ظهور الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة أى بدءا من عام ١٩١١م، حيث وصلت إلى فلسطين موجتا الهجرة اليهودية الأولى والثانية. وينتهى هذا الفصل بعام ١٩٤٨م، عام قيام دولة إسرائيل. وقد شهدت فلسطين خلال هذه الفترة أحداثا ومواجهات من جانب العرب للوقوف فى وجه اليهود بعدما تكشفت المخططات الصهيونية وظهرت توجهاتها العنصرية بجلاء. ومن أهم هذه الأحداث ثورة البراق عام ١٩٢٩م، وثورة الكف الأخضر عام ١٩٣٠م، والثورة الفلسطينية الكبرى التى استمرت من عام ١٩٣٦م حتى عام ١٩٣٩م، ثم انتهت هذه الفترة بحرب ١٩٤٨م التى خاضت فيها عدة دول عربية الحرب ضد العصابات الصهيونية المسلحة. ويرتبط تحديد الفصل الثانى كذلك بأحداث عسكرية، فيبدأ بحرب ١٩٤٨م، عام قيام دولة إسرائيل، وينتهى بحرب مايو ١٩٦٧م. وخلال هذه الفترة كانت الشخصية العربية مغيبة أو متجاهلة فى المسرحية العبرية الحديثة وعلى المسرح العبرى الحديث.

ويفرد المؤلف الفصل الثالث لبدايات ظهور الشخصية العربية فى ظل دولة إسرائيل، فيبدأ من عام ١٩٧٠م وعلى خلفية العمليات العسكرية التى نفذتها القوات المصرية والقوات السورية خلف خطوط الجيش الإسرائيلي وعرفت بـ"حرب الاستنزاف" وينتهى بعام ١٩٧٣م وهو العام الذى شهد تحطيم أسطورة الجيش الإسرائيلى، "ذلك الجيش الذى لايقهر" كما روجت له الدعاية الصهيونية. أثرت حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣م التى تلتها على تغيير صورة العربى كما قدمها الأدب العبرى بشكل عام والمسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث بشكل خاص، بحيث تحول من نمط يدل على شخصية عدوانية ومتخلفة وشهوانية إلى نمط أقرب إلى الشخصية الواقعية. ورد الكثيرون هذا التغير – إلى جانب حرب الاستنزاف وحرب أكتوبر ١٩٧٣م

- إلى بعض الآمال التى بدأت بشائرها تظهر مع توقيع اتفاق السلام مع مصر عام ١٩٧٩م. وينتهى هذا الفصل بعام ١٩٨٢م مع اجتياح قوات الجيش الإسرائيلى الأراضى اللبنانية وماترتب على ذلك من نكوص تلك الآمال ثانية. وينتهى الفصل الخامس والأخير من هذا الباب بالانتفاضة الفلسطينية وماأحدثته من زلزلة أركان المجتمع الإسرائيلى وتقديمه فى صورة مجتمع محتل غاشم أمام العالم أجمع يحارب مجموعة من الصبية والشباب العزل المجردين من السلاح، باستثناء الحجارة التى كانت فى أيديهم كالمدافع يواجهون بها محتلا غاشما مسلحا بكافة أنواع الأسلحة.

ويناقش الباب الثانى بعض القضايا التى طرحها المؤلفون المسرحيون فى أعمالهم المسرحية. ويخصص المؤلف لكل قضية فصلا خاصا بها، فيقع هذا الباب فى خمسة فصول. يعالج الفصل الأول قصص الحب التى نشأت بين طرف يهودى وطرف آخر عربى فى المسرحية العبرية ومدى ماتعكسه هذه القصص على مرآة الواقع خارج المسرح. وترد أحداث هذا الفصل على التساؤل الهام الذى يطرحه المؤلف ومفاده: هل هذه القصص تعكس مايحدث على خشبة المسرح أم أنها تعبر عن رغبة هؤلاء الكتاب المسرحيين فى التعايش. وكانت إجابته على هذا التساؤل أن الواقع خارج المسرح لايدعو إلى التعايش وإنما تمثل هذه القصص رغبة بعض الكتاب فى الانتهاء من حالة الحرب والعيش فى جو يسمح بحالة من الهدوء تتيح للجميع العيش داخل دولة تنعم بالسلام والطمأنينة دون أى تهديد.

ويعالج الفصل الثالث الصدام بين - مايعتبره المؤلف - الثقافة العبرية والثقافة العربية، ويؤكد المؤلفون المسرحيون على اعتزاز العربى بحضارته وثقافته. ويعالج الفصل الرابع قضية أخرى ذات بعد ثنائي، بمعنى أنها تخص الجانب اليهودى من ناحية وتخص الجانب العربى من ناحية أخرى. فعلى مستوى الجانب العربى تحول العربى من شخص يعمل بجد واجتهاد ويحاول اليهودى محاكاته ومنافسته فى العمل والتمسك بالأرض إلى شخص يستغله اليهودى باستخدامه فيمنحه أجرا أقل ولا يوفر له ظروف عمل إنسانية. وعلى مستوى الجانب اليهودى يعكس قيام اليهودى باستخدام العربى كعامل فى المزارع داخل المستوطنات اليهودية - ماتعتبره الصهيونية - مثال صهيونى أرساه المفكر الصهيونى أهارون ديڤيد جوردون (١٨٣٠-١٨٩٢) وهو "دين العمل (دات هعڤودا)"، بحيث أصبحت معظم الأعمال البدنية - حتى لو كانت موضع احتقار المجتمع الإسرائيلى - فى أيدى العرب ولم يعد بمقدور اليهودى القيام بهذه

الأعمال. وبهذا بات العربى مصدر تهديد يقلق المفكرين والأدباء بعدما سيطر على سوق العمل الإسرائيلى.

ويتطرق الفصل الرابع إلى الصراع على الأرض وماترتب عليه من مواجهات، وكيف نظر الجانبان - العربى واليهودى - إلى الأرض على أنها مقدسة. ولكن بعض الكتاب المسرحيين أكدوا على أن علاقة العربى بالأرض إلى جانب أنها مقدسة فهى ناتجة عن احتكاك ومعايشة وممارسة وعلاقة قوية، أما علاقة اليهودى الأوربى بالأرض فعلاقة نظرية شكلية، فهو يشعر تجاهها بالاغتراب وعدم الارتباط. ويعالج الفصل الخامس والأخير قضية أخرى هى العلاقة بين القضية الفلسطينية والأحداث التى وقعت لليهود فى أوربا خلال تولى هتلر مقاليد الحكم فى ألمانيا. بمعنى أن مايحدث للفلسطينيين من جانب سلطات الاحتلال الإسرائيلية يتفق فى عدة وجوه مع مافعله هتلر وأجهزته باليهود فى ألمانيا وبعض البلدان الأوربية.

ويمكن أن نبدى بعض الملاحظات حول هذا الكتاب فى اتجاهين: الاتجاه الأول يتعلق بالمنهج الذى اتبعه الكاتب فى هذا البحث، أما الاتجاه الثانى فيتعلق بالمضمون الذى تناوله البحث.

الاتجاه الأول: يتعلق بالملاحظات التحليلية والنقدية الخاصة بالمنهج الذى اتبعه الكاتب فى هذا البحث ومن أهمها:

١- لم يكتف الكاتب بعرض الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث فحسب وإنما تعدى ذلك ليقدم صورة العربى فى مختلف أجناس الأدب العبرى الحديث، ولم يكتف بهذا فقط وإنما قدم هذه الصورة فى الفنون التشكيلية (مثل الرسم والنحت وغير ذلك) والسينما الإسرائيلية والرقص والفلكلور. كما عالج المؤلف أيضا فى هذا الصدد مسألة توظيف بعض أعمال الفن التشكيلى فى الأعمال الإبداعية الأدبية، كالقصة والمسرحية. ولكن يؤخذ عليه فى هذا الصدد الإسهاب فى ذلك أحيانا، فقد تحدث مثلا بإسهاب عن صورة العربى فى لوحات الرسام اليهودى ناحوم جوتمان وغيره من الفنانين التشكيليين. وأشار الباحث كذلك إلى صورة اليهودى فى الأدب العربى الحديث بشكل عام وفى المسرحية العربية الحديثة بشكل خاص. فيشير إلى الكاتب المسرحى "عبد الرحمن الشرقاوى" ومسرحيته "وطنى عكا" وغير ذلك.

١

٢- استعار المؤلف بعض المصطلحات والمفاهيم الصهيونية وطبقها على معالجته لصورة الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة والمسرح العبرى الحديث. فنجده - على سبيل المثال لا الحصر - يستعمل مصطلح "المسألة العربية" أو "المسألة الفلسطينية"، ويحرص فى كل مرة على أن يضعهما بين علامتى تنصيص، وربما يكون هذا نوعا من التحفظ أو الاعتراض. وهو بهذا استعار مصطلح معروف هو "مسألة **question**" من مصطلح "المسألة اليهودية **jewish question**". رغم مافى ذلك من مغالطات وتشويه لوقائع التاريخ. فالمسألة اليهودية كانت مرتبطة - فى الغالب - بيهود شرق أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر، وكانت تعنى ضرورة البحث عن حل لهامشية اليهود فى المجتمعات التى يعيشون فيها. فبذلت محاولات لتحويل اليهود إلى قطاع اقتصادى منتج، كما طرح حل آخر تمثل فى ضرورة إقامة الدولة الصهيونية فى فلسطين ليهاجر إليها اليهود، وقدم هتلر حلا آخر لهذه المسألة تمثل فى إبادة اليهود. والسؤال الهام الآن هو: هل كان قصد المؤلف من استعارة هذا المصطلح وتطبيقه على القضية العربية تطبيق وسائل حل "المسألة اليهودية" على "المسألة العربية" وذلك من خلال إقامة دولة للفلسطينيين، أو من خلال الإبادة؟!. ولكن أوجه التشابه بين المسألتين مختلفة تماما، فالشعب الفلسطينى شعب له أرض ولغة، يعيش على أرضه ويعمل على ترابها ولايعيش على هامش العملية الإنتاجية فى المجتمع، فهو يعمل بجد واجتهاد؛ لأنه وطنه الذى ولد على أرضه وترعرع على ترابه وتعلم فى مدارسه.

٣- تعامل المؤلف مع الشخصية الفلسطينية بمفاهيم ومصطلحات يهودية وصهيونية وإسرائيلية. فنجده مثلا يفرق بين الفلسطينيين الذين يعيشون الآن داخل حدود دولة إسرائيل بعدما احتلت أراضيهم عام ١٩٤٨م والفلسطينيين الذين احتلت القوات الإسرائيلية أراضيهم عام ١٩٦٧م. فيطلق على الفلسطينى الذى يعيش داخل حدود ١٩٤٨م "عربى إسرائيلى" أو "عرب إسرائيل"، ويطلق على الفلسطينى الذى يعيش داخل حدود ١٩٦٧م "عربى من المناطق المحتلة". علما بأن نحت هذه المصطلحات وغيرها يقوم على خلط مرفوض للحقائق، ويستهدف فصم عرى العلاقة التاريخية والدينية والسياسية والثقافية والحضارية بين أبناء الشعب الواحد. ولقد أظهر المؤلف ارتباكه حينما تعرض إلى هذه القضية بشكل خاص، فيطرح عدة تساؤلات خاصة بتسمية المسرح العربى الذى يكتب له أدباء فلسطينيون فى الأراضى الفلسطينية التى أصبحت تحت السيادة الإسرائيلية بعد عام ١٩٤٨م فيقول:

"هل أعمال الكتاب العرب الإسرائيليين ضمن الأطر المسرحية باللغة العربية ليست جزءا من ذخيرة المسرح الإسرائيلي؟ وهل تنتمي للمسرح الفلسطيني؟ وماهي "حدود" المسرح الفلسطيني؟ وهل الأعمال المسرحية التي كتبها في القدس الشرقية أدباء مسرحيون وممثلون عرب إسرائيليون وعرضت في مناسبات مختلفة أمام الجمهور اليهودي الإسرائيلي لاتعد جزءا من الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية؟ " (الكتاب ص١٣).

ويكثر المؤلف أيضا من استخدام تعبيرات "أقلية عربية" و"أغلبية يهودية". كما يردد المؤلف على امتداد البحث مصطلح "عرب إسرائيل" وهو مصطلح صهيوني إسرائيلي ينطوي على مغالطة كبيرة. ومما يؤسف له أن هذا المصطلح أصبح شائعا الآن في وسائل الإعلام العربية. فكيف يمكن لعربي أن يعيش تحت سيادة دولة معادية له إلا إذا كانت دولة محتلة !؟. أضف إلى هذا أن هذا المصطلح نفسه يحقق هدفين صهيونيين: الأول هو أن هؤلاء الفلسطينيين جماعة تندرج ضمن الشعوب العربية المحيطة وبالتالي إن حدث ورحلوا - في إطار مايعرف بـ"سياسة الترحيل" (الترانسفير) - فهم عرب والدول العربية المجاورة يعيش فيها عرب أيضا فهم منهم وجزء لايتجزء منهم. ولكن هذا المبرر مغلوط لأنه ينكر الوجود التاريخي والسياسي المستقل للفلسطينيين كشعب عربي له أرضه وتراثه الخاص.

ومن ناحية أخرى إذا أطلق عليهم الاسم الحقيقي وهو فلسطينو ١٩٤٨م فهذا يعني أن هؤلاء الفلسطينيين يعيشون على أرض فلسطين أرضهم وبالتالي ما اسم المكان الذي يعيش فيه اليهود أو كما قال السياسي الصهيوني الإسرائيلي مناحيم بيجين (١٩١٣-   ):

"إذا استخدمت كلمة فلسطيني بالنسبة للعربي فإن هذا يستدعي منك التسليم بأن هذه الأرض هي فلسطين. وإذا كانت هي فلسطين فإن هذا يعني أنها ليست أرض إسرائيل؛ وإذا لم تكن هذه الأرض هي أرض إسرائيل فماذا نفعل نحن هنا؟".

ويتأكد هذا الخلط والتشويه في عنوان الكتاب. فالمؤلف ركز في بحثه على الشخصية الفلسطينية دون الشخصيات العربية الأخرى، باستثناء إشارات قليلة جدا إلى الشخصية المصرية واللبنانية والسورية.

٤- يقع المؤلف في تناقض واضح. فقد أشار في مقدمة البحث إلى ما اعتبره حقيقة مفادها أنه لم يكتب للمسرح أدباء مسرحيون يتبنون رؤية سياسية ترفض ضرورة

حل النزاع مع العرب، ولكنه يشير فى خاتمة البحث إلى أن الكتاب المسرحيين الذين يرغبون فى حلول التعايش والمصالحة بين الإسرائيليين والفلسطينيين يمثلون قلة بين الأدباء الإسرائيليين. وهو بهذا - إلى جانب التناقض فى آرائه - يتجاهل موقف الكاتبة إيتمار بت حور - على سبيل المثال لا الحصر - فى موقفها من العرب فى مسرحيتها "القسم الذى حنث" والتى تتبنى فيها الرؤية السيادية على العرب والانفصال عنهم.

٥- لم يكن الباحث موضوعيا حينما تطرق إلى المواجهات بين العرب واليهود، فقد اكتفى بالإشارة إلى الأحداث والمواجهات التى نظمها العرب ضد اليهود وحدد أعوامها بعام ١٩٢٩م و١٩٣٦م و١٩٣٩م وغير ذلك. ولم يشر الباحث إلى المذابح التى ارتكبتها العصابات الصهيونية ضد المواطنين الفلسطينيين مثل مذبحة دير ياسين، وكفر قاسم فى فلسطين، ومذبحة صابرا وشاتيلا فى لبنان. وإن أشار إليها عند عرضه لبعض مضامين المسرحيات التى تناولت فترات وقوع هذه المذابح، واكتفى بالتبرير الذى قدمه بعض كتاب المسرح اليهود الإسرائيليين بأنها تمثل حالات دفاع عن النفس.

الاتجاه الثانى: يتعلق بالملاحظات الخاصة بمضمون البحث:

١- كشف الكاتب عن التناقض والتخبط الذى وقع فيه المجتمع اليهودى الإسرائيلى وهو يتعامل مع الشخصية العربية. فقد تجاهل هذا المجتمع وجود هذه الشخصية بل ورفض وجودها داخله ووضع رأسه - كالنعامة - فى الرمال، ولكن بعض الكتاب رغبوا فى تقديم هذه الشخصية باعتبارها تمثل المجتمع الفلسطينى - الطرف الثانى فى المواجهة - ولكنهم كانوا يعرفون رفض مجتمعهم لتقديم هذه الشخصية. فلجأ بعض الكتاب إلى عدة وسائل لتقديم هذه الشخصية: الوسيلة الأولى هى تقديمه ضمن المسرحية الساخرة القادرة على تجاوز الرقابة الاجتماعية. والوسيلة الثانية هو توزيع الأدوار عند تقديم الأعمال المسرحية العالمية على خشبة المسرح الإسرائيلى، فيقع الاختيار على مسرحيات متشابهة فى حبكتها وأحداثها وواقعها الاجتماعى مع الواقع الاجتماعى الإسرائيلى وعلاقته بالشخصية العربية، فيتم توزيع الأدوار على هذا النحو، فيشارك ممثل فلسطينى ليمثل الطرف الفلسطينى وممثل يهودى يمثل الطرف اليهودى الإسرائيلى. والوسيلة الثالثة هو توظيف بعض العناصر العربية فى ديكور المسرح أو الموسيقى المستخدمة عند

تقديم العرض المسرحي. والوسيلة الرابعة هي تقديم العروض المسرحية التي تضم شخصيات عربية أو تتناول معاناة الشعب الفلسطيني على – مايسميه المؤلف – هامش المنظومة المسرحية الإسرائيلية، أي تقدم على خشبات المسارح الصغيرة أو ضمن فعاليات المهرجانات المسرحية التي تستمر أياما قليلة. وهكذا بدأنا نلحظ أن الباحث بات يستخدم مصطلحين خاصين بالمسرح في إسرائيل: الأول "هامشي" والثاني "رئيسي". يقصد بالأول المسارح الصغيرة والمهرجانات المسرحية التي تقدم عليها العروض المسرحية التي تقدم شخصيات عربية، أما المصطلح الثاني فيقصد به المسارح الكبيرة التي لم تقدم الشخصية العربية عليها إلا في حالات قليلة.

ويتأكد تخبط مؤسسات المجتمع الإسرائيلي عندما يعرض بعض الكتاب ماتمارسه السلطات الإسرائيلية ضد المواطنين الفلسطينيين من مصادرة للأراضي ومن هدم للمنازل ومن ممارسات عنصرية وغير ذلك. فقد أوقفت أجهزة الرقابة على المسارح عدة عروض مسرحية لأنها قدمت المجتمع الإسرائيلي عنصريا في علاقته الفرد الفلسطيني،

فقد اضطر الكاتب ناتان شاحام إلى تعديل الجزء الخاص بالشخصية العربية في نص مسرحيته "سيصلون غدا (هيم ياجيعو ماحار)". حيث حد من إشارات وتلميحات العنف والإرهاب الموجهة إلى هذه الشخصية. فيحرص على ألا يظهر الأسيران العربيان على خشبة المسرح. وفي الطبعة الأخيرة التي صدرت للمسرحية أسقط المؤلف الشخصية العربية تماما.

كما أثار عرض مسرحية "ملكة الحمام (ملكات هاأمباتيا)" للكاتب حانوخ لڤين، والتي عرضت عام ١٩٧٠م، جدلا محتدما فأوقف عرضها على المسرح بعد مضي تسع عشرة ليلة. وقد وصل الأمر إلى تدخل موشيه ديان، الذي كان يشغل في تلك الأثناء منصب وزير الدفاع، بالنقد حيث كان يرى أن العرض يعكس انفصال مؤلفيه عن الواقع، وأن هذا العرض يشجع توجهات سلبية ويصور دولة إسرائيل على أنها "بالوعة صرف صحي كبيرة تنبعث منها رائحة كريهة يحاولون فيها قمع العرب". فقد كشفت هذه المسرحية الساخرة عن تجاهل الإسرائيليين لـ"آخر" العربي. فالمؤلف يرى أن استغلال العرب واحتقارهم يشكل وجها آخر من القومية الشوفينية الصهيونية المتعصبة.

وكان مصير مسرحية "مدينة واحدة (عير أحات)" للكاتب إيلان رونين ومايكل اليرديس، التي عرضت عام ١٩٧٣م، مشابها لمصير مسرحية لڤين. فقد صاحبت

العروض الأولى على مسرح الخان بالقدس ردود فعل حادة من جانب جمهور المشاهدين، وخرج بعضهم فى مظاهرات احتجاجية. وبضغط من الإدارة العامة للمسرح خضع كل الجزء الذى يتطرق إلى العرب للرقابة، وعرض النص الأصلى أربع مرات فقط، كما اعترضت الرقابة من جانبها على الأجزاء التى قدمت الصورة السلبية للعربى لدى اليهود.

كما اعترض مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات على عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساڤا)" للكاتب يتسحاق لأور عام ١٩٨٥م من منطلق أنها تبشر بانتفاضة فلسطينية. ويسوق المجلس مجموعة من الذرائع تشير إلى مواقفها ومضامينها: "تشوه المسرحية الحقيقة، فجنود الجيش الإسرائيلى فى المسرحية لايترددون فى إطلاق النار على مظاهرة شباب ونساء وأطفال، ويقتلون فتى يسير فى مقدمة مظاهرة، والتحقيق مع العرب يرافقه الضرب والتعذيب، ومايحدث فى الأراضى المحتلة يقدم على أنه إنطلاقة شعبية". وقد أمكن عرض المسرحية عام ١٩٨٩م فقط حينما تصاعدت حدة الواقع خارج المسرح وأثبتت صحة بعض المشاهد، التى حظرت من قبل، الواردة فى المسرحية، وبعد صدور حكم قضائى سمح بذلك.

وأسقطت المعدة وهى تقوم بعملية الإعداد المسرحى لكتاب "الزمن الأصفر" للكاتب داڤيد جروسمان الفصل الذى يصور استغلال الأيدى العاملة العربية الرخيصة القادمة من الضفة الغربية وظروف العمل المجحفة التى يعمل تحتها هؤلاء العمال. لكن هذا لم يمنع أن النص يحوى تعبيرات تتعامل مع الوضع الاجتماعى لسكان الضفة، الذين يشعرون بأنهم "عبيدكم، الحمير التى يمكن لأى شخص منكم أن يمتطيها". وقد قوبل هذا العرض بمعارضة جماهيرية، كما منع الضابط المسئول عن الشئون الثقافية فى الجيش الإسرائيلى تقديم هذا العرض أمام الجنود.

٢- ونجد رقابة من نوع آخر تفرضها آراء بعض المسئولين فى إسرائيل. ولايكون سبب فرض الرقابة هنا هو ماتكشفه المسرحية من معاملة عنصرية من جانب اليهود تجاه العرب وإنما يكون السبب هو بوادر التعايش وتكوين أسر مشتركة تجمع بين يهود وعرب. فقد اعترض وزير التربية والتعليم إسحاق ناڤون على بعض الآراء الخاصة بالزواج المختلط بين العربى واليهودية فى مسرحية "الانفجار فى شارع

أهلن" التى كتبتها دانيئيلا كرمى وعرضت على مسرح الأطفال والشباب عام ١٩٨٦م على – مايعتبره – رسالة التفاهم والتسامح نحو الزواج المختلط.

٣- جاءت المسرحية العبرية الحديث – مثلها فى ذلك مثل بقية أجناس الأدب العبرى الحديث – لتؤرخ للصراع العربى الإسرائيلى، فأى عمل مسرحى سواء كان مكتوبا أو معروضا يؤرخ ويوثق للأحداث التى وقعت خلال فترة كتابته.

٤- أوجدت المسرحية العبرية الحديث رمزين ربطتهما بالشخصية العربية الفلسطينية فى مسرحياتها، ويعبر هذان الرمزان عما يراه المجتمع الإسرائيلى فى الشخصية الفلسطينية. فالمجتمع الإسرائيلى ينظر إلى الشخصية العربية بعد الانتفاضة بشكل خاص على أنها مصدر تهديد من ناحية وموضع استغلال واحتقار على المستوى الاقتصادى من ناحية أخرى. كانت السكين هى الرمز الأول الذى يستخدم فى طعن الأعداء أحيانا أو الأخوان الفلسطينيين المتعاونين مع سلطات الاحتلال فى أحيان أخرى كما فى المسرحية الساخرة الإسرائيلية "هاى ديمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفلد، التى عرضت عام ١٩٩٢م. إما الرمز الثانى فهو المكنسة التى ترمز إلى الأعمال الوضيعة التى يمارسها العامل الفلسطينى فى إسرائيل، مثل كنس الشوارع، كما فى مسرحية "حمدو وابنه" للكاتب يتسحاق بوتون.

٥- كشفت المسرحية العبرية الحديثة عن رؤى جديدة تتعلق بالاحتفاظ بالأرض ومن يحق له ملكيتها. فبعدما كانت الذريعة الوحيدة للتمسك بهذا المكان هو الوعد الإلهى الذى قطعه الرب مع الآباء الإسرائيليين نجد هنا أسباب وذرائع أخرى، من هذه الذرائع أن هذه الأرض ملك من يستصلحها بغض النظر عن أى بعد دينى، كما فى مسرحية "حاكم أريحا" للكاتب يوسيف موندى.

٦- كانت أحداث النازى محورا هاما من محاور التعامل مع الشخصية العربية فى المسرحية العبرية الحديثة. فقد وظفت وقائعها على عدة مستويات. المستوى الأول يقارن بين حركات الكفاح الفلسطينى وقاداتها ورموزها ومقاومتها العصابات الصهيونية بحركات النازى ورموزه وقاداته. بحيث يقدم – مثلا – القائد الفلسطينى ياسر عرفات كمقابل موضوعى لأدولف هتلر وغير ذلك. وعلى مستوى آخر نجد أن اليهود لاجئى الأمس من أحداث النازى يحولون شعبا آخر إلى لاجئين، فالذين ذاقوا مرارة العذاب والألم والطرد والتشريد يسببون المرارة ذاتها والعذاب والألم والطرد والتشريد لشعب آخر هو الشعب الفلسطينى.

فنجد – مثلا – توظيفا لصورة الطفل المأخوذة من أحداث النازى وتطابقها مع صورة الطفل الفلسطينى فى الأراضى المحتلة التى يحكمها الحاكم العسكرى فى مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساڤا)" للكاتب يتسحاق لأور. وقد أثار هذا الأمر معارضة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فمنعت عرض المسرحية، وكان مبررها فى ذلك "المقارنة المشار إليها والواضحة بين الحكم الإسرائيلى وحكم الاحتلال النازى". وقد سمح بعرض المسرحية بعد حكم قضائى أصدرته محكمة العدل العليا. ومن هنا عبر بعض الكتاب عن مخاوفهم من أن يحاكم الإسرائيليون نتيجة مافعلوه بالفلسطينيين مقابل ما فعل النازيون باليهود. وحول هذا يقول الشاعر الإسرائيلى دان الماجور:

"من الأجدى بالنسبة لنا البدء فى أن نعد لأنفسنا الأقفاص المكشوفة التى سنجلس فيها حينما يحاكموننا على مافعلناه للشعب الفلسطينى"

٧– كشفت المسرحية العبرية الحديث كذلك عما بات يعرف بـ"ثقافة الخوف". وأخذت هذه الثقافة عدة مظاهر. تمثل المظهر الأول فى الخوف من أن يترك اليهودى الأرض الذى قدم إليها ويحمل فى يده عصى الترحال ويتنقل بين بلدان العالم، ربما بحثا عن المكان الآمن، وربما بحثا عن المال، وربما....، وربما.... أما المظهر الثانى فيتمثل فى أن يسيطر العرب على سوق العمل فتصبح مقاليد الاقتصاد الإسرائيلى – التى لايرغب الإسرائيليون العمل بها – فى أيديهم. ويظهر المظهر الثالث من ثقافة الخوف من أن يأتى الوقت ويحاكم فيه القادة الإسرائيليون على مافعلوه فى الشعب الفلسطينى كما حوكم قادة الحكم النازى على مافعلوه باليهود فى أوربا مثل أدولف إيخمان وغيره. ويتجلى المظهر الرابع من هذه الثقافة فى الخوف من أن يعود الفلسطينى الذى ترك بيته وأرضه ليستردهما بعدما أصبحت مقدرات الاقتصاد الإسرائيلى فى يد أخيه الفلسطينى فى الأراضى المحتلة، بعدما بدأت هالة القوة تسقط عن وجهه. ويتأكد هذا الخوف فى ضوء ماحدث منذ عدة شهور حينما انقض بعض الفتية الفلسطينيين على جندى إسرائيلى مدجج بالسلاح وأخذوا منه سلاحه وكان أمامهم كالفأر الخائف المذعور، ووصل خوفه إلى حد أنه لم يحاول حتى الدفاع عن نفسه، الأمر الذى أثار الرأى العام الإسرائيلى فتدخل وزير الدفاع آنذاك وفصله من الخدمة العسكرية.

شكر

توجد معظم النصوص التى اعتمد عليها هذا الكتاب فى أرشيفات المسرح (فى الجامعة العبرية، والأرشيف والمتحف الذى يحمل اسم يسرائيل جور، وجامعة تل أبيب، والمركز الإسرائيلى لتوثيق الفنون المسرحية)، وأرشيفات المسارح التالية: الكامرى، وحيفا، وبئرالسبع، وبيت ليسين، وهسيمتا، وتسفتا، والمجموعات الخاصة بمؤسسات وشخصيات فنية وعامة مثل دان الماجور، وعزار لاهد، وراتب عواده، وكيبوتس مزريع، وجڤعات حڤيڤا وغيرهم. كما تلقيت مساعدة كبيرة من المسئولين فى الأرشيفات العامة وأرشيفات المسارح (خاصة أرشيف المسرح البلدى بحيفا) ومن أصحاب المجموعات الخاصة. كما تلقيت من المؤلفين المسرحيين والمخرجين والممثلين والباحثين مسرحيات ومواد ببليوجرافية أخرى، منهم: شوش أڤيجل، ودان إيلان، ورامى بيئير، ويتسحاق بوتون، ويتسحاق جورمازانو جورين، وسليم ڤيتس، وأميل حبيبى، ورووت حازان، وإيلان حاتسور، ويعنقلا يعقوڤسون، وحجيت يعرى، وتمى لوڤيتش، وشمعون ليڤى، وتوم ليڤى، وهيليل ميتليپونكت، وجيورا منور، ورياض مساروا، وديڤيد معيان، وسلمان ناطور، وراتب عواده، ويجآل عزراتى، وروڤيه فورات-شوڤال، وسينى بيتر، ومريام كينى، وجادكينر، ومتى رجڤ، وإيلان رونين، وأورى رامون، وروعى رشعاس، وأدمون شحاتة. كما أرسل لى عيدا بن ناحوم وَيوسف موندى قبل وفاتهما، وموتى بهراڤ مسرحيات وإجابات على أسئلة طرحتها عليهم. كما خصص لى كتاب مسرحيون ومخرجون وممثلون من الذين ورد ذكرهم فيما سبق جزءا كبيرا من وقتهم للحديث والمكاتبة.

كما ساعدنى بعض الباحثين الذين بحثوا فى صورة العربى أو النزاع مع العرب وما ورد عن ذلك فى الثقافة العبرية برؤاهم وآرائهم. فاستعنت فى مجال القصة بعمل إيهود بن عيزير الذى نشر أيضا مختارات حول هذا الموضوع. وقد تناول بحثان أعدهما ريسا دوماڤ وجيلا رمراز راوخ تطور تشكيل شخصية العربى فى القصة العبرية ومعالجة "المسألة العربية" فى السياقات التاريخية والأيديولوچية. ويجب أن نضيف إلى هذين البحثين مقالين كتبهما شمعون ليڤى وجلعاد مورج عن شخصية العربى فى القصة، ومقال يجآل سلمونه عن شخصية العربى فى الفن خلال القرن العشرين. وقد كُتبت عن العربى فى أدب الأطفال عدة أبحاث، مثل بحث أدير كوهين.

وأفردت آلا شوحيط فصولا من كتابها، الذى يتناول السينما الإسرائيلية، لعرض صورة الفلسطينى فى الأفلام الإسرائيلية. كما بحث دانيال برتال وشموئيل زولتاك موضوع مظاهر وخصائص شخصية العربى فى الكتب الدراسية. كما بحث جدعون عفرات صورة العربى فى المسرحية العبرية، وطور عمله فى هذا الصدد خلال الأونة الأخيرة.

وقد نُشرت فصول من هذا الكتاب فى صور أخرى مختلفة فى الدوريات، وقد كانت لمحرريها ملاحظات أخذت بها، ومنهم: دڤورا جيلولا، وروت بلومبرات، وليندا بن تسڤى، وأشير كوهين، وأفرايم كراش، وألى روزيك، وفردى روكيم، وكلود شوماخر، وشموليك بداور الذى حرر الكتاب كله.

مدخل

استمر النزاع بين العرب واليهود ما يقرب من مائة عام، وكان هذا النزاع بمثابة صدع في حلم اليوتوبيا الصهيونية(١). ويعد موضوع المواجهة أو مايسمى بـ"المسألة العربية"، أو النزاع العربي أو التعايش مع العرب لدى مؤيدي السلام أحد الموضوعات الهامة في الآداب العبرية في فلسطين منذ بداية نشأتها. وكان هذا الموضوع في الماضي مستبعدا، ولكن بدءا من الثمانينيات أصبح موضوعا رئيسيا في مختلف الآداب والفنون. ولا يعكس بالضرورة تعامل هذه الآداب مع واقع النزاع مع العرب خارج الأدب والفن، وهي في الغالب لا تستهدف ذلك. وتعبر معالجة موضوع العربي في الأدب عن الأماني والمخاوف التي ترافق الواقع الذي يعقده النزاع، وقد بدأ ذلك بالتلميح وانتهى إلى التصريح. وتعبر النصوص المسرحية التي تتناول موضوع العربي بالفعل عن أمنيات واضحة للمصالحة مع العرب، وتعبر في الوقت نفسه عن المخاوف المكبوتة للكتاب والفئة الاجتماعية التي ينتمون إليها والتي يقدمون لها العروض.

كانت عملية "استيعاب" العربي في المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي بطيئة ومترددة. فخلال السنوات ١٩١١م-١٩٤٨م ظهرت شخصيات عربية في سبع عشرة مسرحية وفي بعض المسرحيات الأخرى المكونة من فصل واحد، ولم يعرض معظمها على المسرح. وخلال السنوات ١٩٤٨م -١٩٦٧م وصل عددها إلى ستة وعشرين نصا مسرحيا، بعضها عبارة عن عروض ساخرة وفكاهية، وقد لعبت فيها كل الشخصيات العربية دورا هامشيا. وقد حدث تحول هام خلال السنوات ١٩٧٣م-١٩٨٢م، حيث ظهرت شخصيات عربية في ثلاثين عرضا، وقامت بأدوار رئيسية، فحولت - بالتالي - المشكلة التي تمثلها إلى موضوع رئيسي في المسرحية. وكانت الفترة التي بين السنوات ١٩٨٢م-١٩٩٤م تمثل أوج هذه العملية، حيث نجد في مايزيد عن مائة عرض في المسرح الإسرائيلي حضورا للشخصية العربية، التي تمثل في معظمها الجانب الفلسطيني في النزاع.

هل يشير تزايد معالجة مايمكن أن نطلق عليه "الموضوع العربي" إلى محاولة إجراء حوار بين الشعبين، على الأقل من جانب اليهود؟. تبدو الإجابة من أول وهلة

سلبية. حيث تظهر فجوة في العلاقات اليهودية العربية كما تبدو في الواقع وبين عرضها على المسرح. فالأبحاث واستطلاعات الرأى التى تتطرق إلى معاملة الأغلبية اليهودية للأقلية العربية تشير إلي الجفاء، وتشير كذلك إلى أنه خلال السنوات الأخيرة تزايدت مظاهر الكراهية. ويصف سامي سموحا علاقات الأغلبية بالأقلية في إسرائيل في ضوء الوضع الأمنى بأنها تعتمد على "الانعدام المبدئى للثقة ". فالأقلية العربية في اسرائيل - حسب هذا الوصف - "من نوع الأقليات التى لا تذوب "، فهى ترغب في الحفاظ على كيانها المستقل وهويتها ومكانتها "ولا تبدى استعدادها للاندماج في الأغلبية اليهودية ". واليهود أنفسهم يرغبون في الانفصال. ويؤكد سموحا على أنه في دولة إسرائيل توجد "أغلبية يهودية غير متسامحة" ومواقف الجماهير اليهودية تذكر بمواقف البيض في الولايات المتحدة من السود في الخمسينيات، أى قبل أن تبدأ رحلة جديدة في الكفاح من أجل المساواة في الحقوق(٢). هذه هي المعطيات الأساسية التى لا تبشر بالاقتراب، بل على العكس فهى ترسم حدودا واضحة بين العرب واليهود.

يعتبر تفسير "عدم التطابق" بين صورة العربى في المجتمع اليهودى الإسرائيلى وبين تقديم العربى على المسرح الإسرائيلى ضمن خاصية مشتركة لكل المسرحيات التى ظهرت فيها شخصيات عربية. وتعد غالبية المسرحيات التى تقدم العربى في المسرح الإسرائيلى نصوصا سياسية توظف تقديم الشخصيات العربية من أجل عرض آراء ذات طابع أيديولوجي. ففي بعض الأحيان تقدم شخصية العربى في النص المسرحى ولكن الكاتب المسرحى الإسرائيلى لا يهتم بها ولا بقضاياها، وإنما يهتم بمشاكله هو كيهودى في بلد جديد ومجتمع يتشكل. ويمكن القول بشكل عام أنه في كل المسرحيات التى يظهر فيها العربى نجده "خاضعا" لمقولة أيديولوچية أو سياسية، تتعامل أحيانا معه ومع مشاكله، وأحيانا أخرى يأتى تقديم العربى كمجرد إشارة فقط في خريطة الوعى الأيديولوچى اليهودى الإسرائيلى. من هنا فإن قراءة هذه النصوص ومشاهدتها تحدد آراء سياسية في سياق الفترة التى عرضت فيها، وتكشف أيضا عن المقولات التى تعكس نتيجة الجمع بين عناصر النص المسرحى. ويرى الناقد "باتريس باڤيس **Patrice Pavis** " أنه في دراسة المعانى الاجتماعية للعروض المسرحية:

"تبدو الأيديولوچية وكأنها موجودة في النص مثلها في ذلك مثل بقية الحقائق والأنماط والآراء المسبقة التى تصبح معرفتها ضرورية لقراءة ملابسات العرض وفهمه، وهذا مهم أيضا لمعرفة درجة استقبال واستيعاب الجمهور الموجه إليه هذا العمل"(٣).

وقد استعنت من أجل دراسة ظروف عرض المسرحيات بأبحاث مؤرخين وعلماء نفس تتناول المجتمع الاسرائيلى بالدراسة. فبفضل هذه الأبحاث أصبح الواقع الذى

تعامل معه الكتاب المسرحيون والأدباء فى المسرح "مثيرا". وتساعد هذه المعلومات فى شرح حضور أو اختفاء "الآخر" فى نصوص فترة معينة. كما تعين هذه المعلومات أيضا على معرفة إلى أى حد يتفق أو يختلف تشكيل العربى فى المسرح عن صورته لدى اليهود الإسرائيليين فى تلك الفترة خارج المسرح.

إن الخلفية السياسية والاجتماعية والسيرة الذاتية الجماعية لمؤلفى النصوص المسرحية والمشاركين فى تنفيذها، مثل الخصائص الاجتماعية للجمهور الموجه إليه هذه الأعمال، مهمة فى فهم الظواهر المختلفة لهذا الموضوع فى المسرح الإسرائيلى، فغالبية الكتاب المسرحيين يتعاملون فى النصوص التى تتمحور حول "المسألة العربية" مع واقع الفترة التى عرضت فيها مسرحياتهم. فأحيانا وبسبب الرغبة فى الرد بسرعة على مايحدث تقدم عروض تميل إلى السخرية، أو تميل إلى الاستعراضية أو حتى إلى الطابع النمطى. ولهذه النصوص المسرحية أهمية باعتبارها وثائق تمثل رغبات ومخاوف جماعة هامة فى المجتمع الإسرائيلى. فمعظم العروض تعبر عن رغبة مؤلفيها فى اتخاذ موقف ومحاولة التأثير من خلالها وأحيانا ينجحون فى ذلك. ومن هذه الزاوية فإن ذخيرة المسرح الإسرائيلى، كما يقول الناقد حاييم شوهام(٤)، تعد "أحد الظواهر الأخرى للواقع، والتى تحدد وتشكل واقعا تاريخيا إلى جانب ظواهر أخرى: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وفكرية"(٥). ويعد الموضوع العربى خير مثال على المشاركة الفاعلة للمسرح الإسرائيلى فى الواقع. فالنظرة الفاحصة للعروض المسرحية وتفاعلها مع الحياة السياسية تعنى "موضوع الصراحة فى الدراما"(٦)، كما أطلق "جورج لوكاتش" على ظروف عرض المسرحية من جانب الممثلين وسبل استيعابها من جانب الجمهور، والتى تتم فى مكان عام أنها لاتختلف فى ذلك عن الظواهر السياسية الأخرى. أضف إلى ذلك أن الجمهور نظر إلى المسرح الإسرائيلى على أنه نشاط اجتماعى "راق"، يولى مضامينه أهمية خاصة، ويقدم فى أماكن خاصة (بل "مقدسة" مثل "هيكل المسرح") وبشكل عام أمام جمهور ذى مستوى ثقافى عال. وهناك عنصر آخر يساعد على فهم التأثير المحتمل للمسرح على الواقع الذى يدور خارجه وهو عدد الحضور. فعرض قضية أو مشكلة أو رأى سياسى على المسرح يتم أمام جمهور من المشاهدين يمكن لعدده، حتى فى العرض الذى يحقق نجاحا متوسطا، أن يصل إلى عشرات الآلاف. إن تداخل هذه العناصر والعوامل يفسر أهمية المناقشة التى تجرى على خشبة المسرح الإسرائيلى حول قضايا سياسية صعبة، مثل النزاع اليهودى العربى.

وقد استعنت في تناول العروض والمقارنة بينها بوسائل مناقشة العلامات[٧] في المسرح [٨]. ولـ"قراءة" العروض التي تعد مادة البحث تبرز أهمية التفريق بين العلامات؛ لأنها موجهة إلى منظومة الإشارات مثل: الكلمة، وطبقة الصوت، واللفتات، والحركة والملابس، والمكان، والديكور، والموسيقى وغير ذلك. هذه المنظومات من العلامات ساعدت الكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين والمسئولين عن الديكور في عرض رؤيتهم حول "المسألة العربية" بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر (أي عن طريق الموسيقى أو الديكور...). وتبرز أيضا أهمية كبيرة للأساليب التي يستعملها الكتاب والفنيون المسرحيون في سياق عرض الموضوع العربي. وتمثلت إحدى الاستراتيجيات في عرض المشكلة على المسرح في اختيار الأسلوب المسرحي "المناسب" لها وللجمهور الموجه له هذا العرض. إن استخدام أساليب معينة في سياق موضوع معين أو سياق اجتماعي أو الامتناع عن عرض هذا الموضوع بأساليب أخرى يمكن أن يكون متأثرا بمعطيات اجتماعية وظروف سياسية. وقد كان العربي في البداية شخصية هزلية على المسرح الإسرائيلي، شخصية ذات أهمية محدودة، ويرد هذا في الأساس إلى المكانة المحدودة "للمسألة العربية" في جدول مناقشات المجتمع الإسرائيلي. ويشير تشكيل العربي كشخصية شبه واقعية خلال السنوات الأخيرة إلى تحول من الموقف العنصري والنمطي إلى الموقف الذي يعترف بـ"الآخر" ويحاول مواجهة إنسانيته.

تعد قراءة ذخيرة المسارح، بالنسبة لنا، دراسة عن مدى حضور (أو غياب) الموضوع العربي في الدراما العبرية والمسرح الإسرائيلي من بداية هذا القرن وحتى التسعينيات. فالذخيرة ومعطياتها تعد أداة هامة في الفهم التاريخي لتجسيد شخصيات عربية في المسرح الإسرائيلي. ويعين حجم معطيات الذخيرة، في تعاملها مع مكانة المسرح و"أهميته" في المنظومة المسرحية، في فهم مكان الموضوع العربي في "المركز" (المشروع للذخيرة) أو في "الهامش". فالمسرحيات المشروعة تعرضها الفرق في الغالب على مسارح "كبيرة" أو "متوسطة"، وفي كل الحالات على مسارح فرق عامة، وبالتالي فإن بقية الفرق هامشية، ونجد بين هذه الفرق تدرجا من ناحية اقترابها من المركز أو ابتعادها عنه. ومن هذا الجانب يعد التمييز بين النصوص المسرحية المشروعة وبين النصوص المسرحية غير المشروعة تمييزا تنظيميا ماديا. وتبرز في هذا السياق حقيقة هامة مفادها أنه حتى عام ١٩٨٥م لم تقدم شخصية العربي على المسرح "الكبير" وتحدد "مجال تحركها" المسرحي في المسارح البعيدة عن المركز.

ويجب أن تكون دراسة ذخيرة الموضوع، الذي كان دخوله إلى المشروعية بطيئا ومترددا، حذرة بشكل خاص. حيث نجد أن المسرح استخدم استراتيجيات تتجاوز

العوائق الاجتماعية وهو يعرض آراءه حول موضوع العربى. ومن هذه الاستراتيچيات اختيار الأسلوب المناسب مثلما فى "الباب الخلفى" للمسرحية الساخرة، أو استخدام ممثل عربى ليؤدى دورا فى مسرحية "عالمية"، الذى يثبت بهذه الطريقة النص فى الواقع الإسرائيلى. وهناك استراتيچية أخرى لعرض الإشكالية فى العلاقات بين اليهود والعرب وهو ماأطلق عليه "Ficher Liche" فيشر ليخ" "التفسير العام"(٩) – كذلك الذى يختار النص الذى ينتمى إلى "الكلاسيكية"، ويصدر عن ثقافة أخرى ويترجمه بواسطة إشارات مسرحية إلى الواقع الإسرائيلى. ويعد عرض مسرحية "فى انتظار جودو" للكاتب "صموئيل بيكيت"(١٠) على مسرح حيفا عام ١٩٨٥م، والذى يبدو أنه لايمت بأية صلة بالموضوع، أحد العروض الهامة فى سياق الموضوع اليهودى العربى. وقد ترجم أنطون شماس(١١) هذه المسرحية إلى العربية والعبرية وأعدها مسرحيا، ووظّفها فى خدمة مناقشة موضوع الصراع. كما قدم المخرج إيلان رونين للمسرحية تفسيرا فلسطينيا إسرائيليا من خلال عملية الإخراج. واستعان رونين فى ذلك بتوزيع مقصود لأداء الأدوار. فقد قام بأداء دور السيد ممثل يهودى إسرائيلى، وقام بأداء دور الرحل ممثلون عرب إسرائيليون. كما أن ديكور خشبة المسرح كان مختلفا تماما، حيث كان يوجد فى المكان بناية إسرائيلية وتشكلت ملابس الشخصيات كملابس عمال عرب، هذا إلى جانب تفصيلات كثيرة أخرى. كما كان لاختيار مكان العرض – فى وادى صليب بحيفا وسط حى عربى – مغزى سياسى. واحتلت الملابس والموسيقى، كلها معا أو جزء منها – والتى وجهت نحو التفسير الذى يربط النص بالصراع اليهودى العربى – مكانا هاما فى ذخيرة المسرح الإسرائيلى.

ماذا يعنى مسرح إسرائيلى؟ هل هو فقط مسرح عبرى يعرض فى إسرائيل؟ هل أعمال الكتاب العرب الإسرائيليين ضمن الأطر المسرحية باللغة العربية ليست جزءا من ذخيرة المسرح الإسرائيلى؟ وهل تنتمى للمسرح الفلسطينى؟ وماهى "حدود" المسرح الفلسطينى؟ وهل الأعمال المسرحية التى كتبها أدباء مسرحيون وممثلون عرب إسرائيليون فى القدس الشرقية وعرضت فى مناسبات مختلفة أمام الجمهور اليهودى الإسرائيلى لاتعد جزءا من الحوار بين الثقافة الفلسطينية والثقافة الإسرائيلية؟ وهل يضم "المسرح" فقط الأعمال التى عرضت تحت هذا العنوان؟ إن موقفا كهذا يستبعد من الذخيرة "المسرح البسيط"، على الرغم من أن كتابا موهوبين وممثلين مجيدين يعملون فى إطاره ويقبل عليه جمهور بأعداد كبيرة لمشاهدة عروضه. وفى هذا العمل حاولت أن أدرس معظم العروض التى قدمت فى إسرائيل، والتى ظهرت فيها شخصية

العربى، والعروض التى قدمت العلاقات بين اليهود والعرب ولم تقدم هذه الشخصية بشكل مباشر.

"تتطابق" منظومة الثقافة الإسرائيلية – الفنون التشكيلية والموسيقى والرقص والفنون القصصية – فى رؤاها الأيديولوچية والسياسية، وخاصة ضمن هذا السياق مع "المسألة العربية". فالأدباء والجمهور الذى يكتبون إليه ينتمون، على مايبدو، إلى جماعة اجتماعية حرة، تتشابه فى رؤاها السياسية حول هذا الموضوع. فلا نجد فى المسرح تقريبا ممثلين لرؤى سياسية ترفض ضرورة حل النزاع مع العرب. وهذا ماينطبق على معظم الأدب العبرى، الذى كان فنا "توأما"، حيث استمر فى البحث عن نصوص لإعدادها للمسرح. ونجد هذه العلاقة أيضا مع السينما والرقص والفنون التشكيلية والموسيقى. ولكى نحدد مكان المسرح فى السياق الشامل للثقافة، والذى يشترك فيه الأدباء والفنانون والموسيقيون والسينمائيون، سنستمر فى مقارنة ماتقدمه العروض مع الأعمال التى تنتمى إلى الفنون الأخرى التى تعرض الموضوع العربى.

القسم الأول من الكتاب قسم تاريخى. نشير فيه إلى المسرحيات والعروض التى ظهرت فيها شخصية عربية أو التى تطرقت إلى "المسألة العربية" خلال السنوات ١٩١١م–١٩٩٤م. وتبدأ مناقشة كل فترة بخلفية تاريخية وعرض لتناول الفنون الأخرى لشخصية العربى.

يتطلب استمرار مناقشة المسرحيات وخاصة العروض تناول عناصرها الفنية من حيث أساليبها وظروف عرضها، وأداء الأدوار، والحقائق الهامة حول الإخراج، وتفاصيل الديكور وكل المعلومات الخاصة بعدد العروض، وتلقى الجمهور لها، سواء من جانب النقد أو من جانب المؤسسات الفنية والسياسية الأخرى. وقد أطلق الناقد "پيير بورديبا **Pierre Bourdieu** "إسم "المجال"(١٢) على تلك المنظومة من العناصر الفنية.

وتقدم هذه الفصول التطور التاريخى الذى بدأ بظهور صورة العربى، الذى كان موضعا للمحاكاة ويثير فى الوقت نفسه الرفض والخوف. ويستمر اختفاء العربى من المسرح الإسرائيلى على مدار عشرين عاما. وفى السبعينيات تظهر شخصيات عربية فى المسرح كعلامات على خريطة الأيديولوچية الصهيونية، فتشير إلى تغير وانحراف عن الطلائعية(١٣)، وتشير كذلك إلى الأمانى فى التعايش. وخلال الثمانينيات والتسعينيات انتقلت "المسألة العربية" إلى "المسألة الفلسطينية" وأصبحت موضوعا رئيسيا فى المسرح الإسرائيلى. وكما هو الحال فى العملية النفسية التى تكشف عن الاغتراب تبرز الذخيرة المسرحية خلال الثمانينيات والتسعينيات اقتراب اليهودى

الإسرائيلى من "الآخر" الفلسطينى، وتكشف أيضا عن مظاهر الهلع والمخاوف التى اختفت من قبل.

ويخصص القسم الثانى من الكتاب لرؤى النزاع وهى أفكار رئيسية فى معظم المسرحيات. يتناول الفصل الأول بشكل خاص العلاقات بين اليهود والعرب كأفراد. وتنتقل الفصول التالية إلى العام، فتعالج عرض موضوعات المواجهة بين العرب واليهود: المواجهة بين الثقافتين، وعلاقات التبعية والاستغلال الاقتصادى الموجودة بين الشعبين، كما تتعرض كذلك إلى أصعب هذه القضايا قاطبة وهى الصراع على الأرض ونتائجه المتمثلة فى مأساة اللاجئين الفلسطينيين. ويلتقى موضوعان رئيسيان فى المسرح الإسرائيلى وهما. "المسألة العربية" وأحداث النازى، حيث تم تقديمهما فى بعض المسرحيات التى قدمت خلال الثمانينيات والتسعينيات. ويصور الفصل الأخير الصدمة والخوف المتبادلين بين الشعبين. وقد تم إبرازها فى عدة عروض منها العرض المسرحى الذى يحمل عنوان "العمل يجعلك حرا فى أوربا (أربايت ماخت فراى متويتلاند أوربا)" للكاتب ديڤيد عاين ومشاركة مركز مسرح عكا عام ١٩٩١م.

ويتزامن مع دراسة النصوص المسرحية مصاعب التوثيق، بسبب صعوبة الحصول على المادة وأيضا بسبب التغييرات الكثيرة التى حدثت فى العرض خلال فترة عرضه. ومن هنا تبرز ضرورة جمع المعلومات وربطها من مصادر عديدة، وخاصة مشاهدة العرض الوارد فى الدراسة، وأحيانا تتكرر المشاهدة: تظهر شخصية العربى و"المسألة العربية" بالفعل فى عروض عديدة، ولكن لبعضها أهمية خاصة كـ"نص ذى دلالة" لأن تأثيره قوى على استمرار تشكيل الموضوع فى المسرح. من هذا المنطلق سأعود وأتطرق إلى هذه "العروض ذات الدلالة" فى سياقات مختلفة داخل الدراسة.

وقد تم جمع مادة البحث بطرق مختلفة ومتنوعة. فقد شاهدت معظم العروض الواردة فى الكتاب والتى عرضت خلال العشرين عاما الأخيرة. فمعظم النصوص المسرحية التى استشهدت بها فى الكتاب بمثابة نصوص عمل، استخدمتها الفرق المسرحية وظهرت بعضها مطبوعة. وحاولت فى هذه الحالات أن أصل إلى أقرب نسخة للعرض. ومن مصادر التوثيق الأخرى: نصوص مختلفة من الصحف، ورؤى نقدية، ومقابلات صحفية، واستشهادات من العروض سُجلت بوسائل عديدة. وقد أعانتنى كثيرا المقابلات الصحفية التى أجريتها مع كتاب مسرحيين ومخرجين وممثلين ومهندسى ديكور فى توضيح أهدافهم. وقد نجحت فى بعض العروض أن ألتقى بالمشاهدين بهدف التوثيق ومعرفة كيفية استقبال الجمهور للعرض.

إن معظم النصوص الواردة فى هذا العمل نصوص مسرحية وبعضها (خاصة فى فترة الاستيطان) مسرحيات طبعت ولكنها لم تعرض. وعند الحديث عن هذه المسرحيات فإننا نشير إلى حقيقة هامة مفادها أنها نصوص "أدبية". وعند التعرض للمسرحيات التى عرضت استخدمت "مسرحية (محازيه)" و"عرض (هتساجا)" و"نص مسرحي (تكست تيئترونى)" كتعبيرات مترادفة. كما أشرت بجوار العروض إلى سنة عرضها. وأشرت كذلك بجوار المسرحيات التى نشرت مطبوعة ولم تعرض إلى السنة التى نشرت فيها. يعد ملحق العروض المسرحية القائمة البibliوجرافية الهامة فى هذا العمل. أرقام الصفحات الواردة فى هذا الكتاب تتعامل مع المسرحيات التى ظهرت ككتب أو التى طبعت فى دوريات، وقد تمت الإشارة إليها أيضا فى ملحق العروض.

الباب الأول

التاريخ

الفصل الأول

تشكيل صورة العربى فى الدراما العبرية

١٩١١م - ١٩٤٨م

تؤثر بداية عملية تشكيل صورة "الآخر" فى ثقافة متجددة من خلال تقديمها فى الفنون المختلفة على استمراريتها. وتتأثر هذه العملية بقدر قليل بالواقع خارج الفن، ويمثل تبلور هذه الصورة الشاهد على المحاولات التى تستهدف مواجهة المشكلة وفهمها بشكل أساسى فى إطار هذه الثقافة وفنها. كان العربى فى الثقافة العبرية الحديثة، التى أخذت تتكون فى فلسطين قبل عام ١٩٤٨م[١] مع تحقيق الهدف الصهيونى - فى بداية القرن العشرين-يمثل "الآخر"، سواءً كعدو أو كشخصية تحوى عناصر إيجابية جديرة بالتعاطف. وقد برز فى ثقافة فترة الاستيطان[٢] حوار مفاده أن الشخصيات العربية تساهم فى رسم ملامح العبريين الجدد، على الرغم من التناقضات بينهم، وكذلك من خلال البحث عن خطوط مشتركة وأيضا بما يخدم تبرير الفكر الصهيونى.

ونجد من الناحية التاريخية خلال الفترة المذكورة بدايتين: بداية تبلور ثقافة عبرية أصيلة فى فلسطين وبداية المراجهة بين الشعبين الذين يتصارعان على تلك الأرض[٣]. كتبت المسرحيات التى تعالج الموضوع والتى طبعت فى فترة الاستيطان عادة من قبل أدباء مسرحيين يتمتعون برؤية اشتراكية أو ليبرالية، وكانوا يتطلعون إلى السلام. وعلى الرغم من ذلك نجد فى هذه النصوص تلميحا شبه خفى يسلم بحدوث مواجهات وتوترات جوهرية بين اليهود والعرب. ويظهر الصراع بشكل خاص فى محاولة الطلائعيين اليهود الذين وصلوا إلى فلسطين للحصول على أماكن عمل، وكانت هذه المحاولة تعنى أيضا إبعاد العرب عن أماكن عملهم، وينطبق الأمر نفسه على النزاع والصراع على الأرض، الذى أصبح موضوعا رئيسا فى المسرحية بدءا من

الثلاثينيات فصاعدا. أثرت هذه المواجهة السياسية، التى تمثلت بدايتها فى عملية تبلور الثقافة العبرية الجديدة، على المسرحية فتحول العرب و"المسألة العربية" إلى عناصر علنية وخفية فى الوقت ذاته داخل هذه الثقافة. ففى السبعينيات والثمانينيات من هذا القرن واصل الكتاب المسرحيون الإسرائيليون العودة إلى فترة بداية النزاع بهدف محاولة فهم جذور هذا النزاع والأخطاء التى حدثت على امتداده والتى تجعل من الصعب حله(٤).

انفصل التواجد الاستيطانى اليهودى فى فلسطين عن البيئة العربية منذ بداية الاستيطان اليهودى فى فلسطين وحتى إقامة دولة إسرائيل. كان الانفصال فى البداية اجتماعيا وثقافيا ولكنه سرعان ماأصبح اقتصاديا وسياسيا حيث تم استبعاد مواجهة "القضية العربية" من جانب المجتمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين حتى بداية القرن العشرين، وتم التعامل معها فى الأساس على أنها "حالة اضطرارية على المستوى العملى"(٥). ولكن خلال هذه الفترة، أى قبل قيام دولة إسرائيل، برز فى واقع الحياة المعاش تحديد وتقليص للعلاقات بين اليهود والعرب التى "تأثرت بطبيعة الحال وبشكل مباشر بتطورات الصراع السياسى بينهم"(٦). وأفرز تعاظم الحركة القومية العربية المنظمة ومظاهر العداء الموجهة ضد العمل الصهيونى داخل المجتمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين مواقف متناقضة تجاه "القضية العربية". وقد نتج عن هذا الأمر تبلور الرؤية التى تقضى بأن الصدام بين الشعبين ضرورى وحتمى.

ويشير مكان العربى فى منظومة مفاهيم الثقافة الجديدة، التى أخذت تتبلور فى فلسطين، إلى رؤية السواد الأعظم فى المجتمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين لـ"المسألة العربية". ويشبه تتبع هذه الشخصية ومظاهرها الفنية الكشف عن عملية نفسية وتاريخية، مادتها البحث والعدوان والكراهية والرغبة فى الإبعاد، والرغبة أيضا فى المصالحة، والتقدير والحقد والإحساس بالمأساة. ففى اللوحات الفنية التى رسمها الفنان ناحوم جوتمان نُظر إلى العربى من رؤية مفادها أنه أب قوى، ويأتى امتدادا للآباء التوراتيين. ويظهر العربى من رؤية أخرى كشخص يمكن التغلب عليه والاستيلاء على ممتلكاته بسبب المخاطر التى تمثلها شخصية كهذه. كما نجد لدى الكتاب المسرحيين الذين يؤيدون السلام إشارة خفية للاحتقار والازدراء، خاصة الإشارة إلى الخوف من إقامة علاقة مع العربى. هذه الثنائية: متعاطف ومُخيف، مُقرب ومُبعد، مُحتقر ومخيف، هى التى شكلت شخصية العربى فى فن هذه الفترة.

ويبرز فى الفترة الأولى، أى حتى موجة الهجرة الثالثة (١٩١٩م-١٩٢٣م)(٧) وضمن مسيرة تطور الثقافة العبرية الحديثة، توجه يكشف عن محاولات التقرب من

الثقافة العربية المحلية، والتى اختيرت بعض عناصرها كعناصر مكملة للثقافة العبرية التى تتبلور فى فلسطين. فخلال الهجرتين الأولى والثانية نجد جماعات من الطلائعيين تستخدم عناصر وأشكالا من الثقافة العربية المحلية مثل العادات والملابس والأدوات والطعام والتراكيب اللغوية بهدف تشكيل ثقافة عبرية محلية. فقد كان المستوطنون يتطلعون إلى أن يتكيفوا مع نمط الحياة البدوى، ورغبوا فى أن يكونوا "فلاحين بدو عبريين"(٨). ولايمكن النظر إلى رغبة المحاكاة هذه على أنها تمثل محاولات فعلية للتقرب من العرب وخلق علاقات معهم وإنما تمثل تعبيرا خارجيا ظاهريا عن التحول الكبير الذى سيطر على اليهودى بعد الانتقال من الشتات(٩) إلى فلسطين، وكذلك بقايا تأثير نماذج "الشرق"، من الثقافة الروسية والأوربية، التى أحضرها المهاجرون معهم.

مزج "المحاكون" فى موقفهم من العرب التقدير بالتعالى، تعالى أبناء الثقافة الرفيعة الذين يلتقون بثقافة قبلية بدائية. فقد نظروا إلى البدوى والفلاح، كما تشكلا فى الفنون بعد ذلك، على أنهما "شخصيات" أبطال ورجال الأرض، يتمسكون بأرضهم، ولكنهم أيضا "وضعاء" و"وحشيون". ويشير إيتمار إيڤن زوهار إلى أن العربى كان يتمتع بـ"كل ماافتقده اليهودى: الشجاعة والفروسية والنبل الطبيعى، والتمسك بالأرض والأصالة؛ ولكن نظر إلى هذه المظاهر فى الوقت نفسه من قبل أبناء الثقافة الأوربية على أنها تعبير عن التخلف والتدنى الثقافى"(١٠). وتعد مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيلى(١١)، المنشورة عام ١٩١٢م، خير مثال يعبر بشكل جيد عن هذه الثنائية فى علاقات أبناء الهجرات الأولى بالعرب المحليين: احتقار للهمجى المتخلف الذى يعرقل التقدم (انظر المسرحية ص ٢٣٦)، وكذلك نجد التقدير لأبناء البلاد "الأقوياء الذين يعيشون الحياة كأبطالنا القدماء" (المسرحية ص٢٨٤)، وفى مقابل هؤلاء نجد الطليعيين ليسوا إلا "ديدان لها ثقافة" (المسرحية ص٢٨٣).

وقد ساهم الكرم الساحر الممتزج بالتخلف المرفوض فى تشكيل شخصية العربى فى فن التصوير العبرى خلال تلك الفترة، والذى قام به مهاجرون قدموا فى الأصل من بلدان أوربا الشرقية. فالعربى يعد ملمحا من ملامح الأرض الجديدة وطبيعتها الأسطورية الساحرة، ويعد فى الوقت نفسه أحد المصاعب والمخاطر التى يواجهها المهاجر الأوربى. وأحيانا يكون العربى بمثابة مكون فى الطبيعة القديمة، وأحيانا أخرى يمثل أحدى المشاكل الناشئة فى المكان مثل: الحرارة القاتلة والأمراض والتخلف.. وقد استخدم فنانو بتسلائيل(١٢) – متأثرين فى ذلك بالمستشرقين فى القرن التاسع عشر – فن الزخرفة العربية وعناصر من الثقافة المحلية فى أعمالهم، ولكنهم

تجاهلوا وجود العرب ذاته. وتمسك الفنانون المحدثون فى العشرينيات، مثل ناحوم جوتمان ومناحم شلمى وراؤڤين روڤين وأرييه لوڤين وأخرين، بالأرض وسكانها بصورة مادية مباشرة. ووجد بنيامين تاموز "فى اللوحات الفنية التى رسمت خلال هذه الفترة صورة العرب، أو ملامح الواقع العربى من خلال مقابلها العبرى. فقد اعتقد الرسامون أن العرب قريبون جدا فى شكلهم من آبائهم العبريين، ونهجهم - كنهج الطبيعة - هو البحث عن العلاقات بالأرض"(١٣). لقد أُعجب جوتمان بشكل خاص بفطرية العربى وواقع حياته فى الأحياء العربية بيافا: "فى حركاتهم الواسعة، فى تجاعيد الملابس الفضفاضة، لقد رسموا أمام عينى الشخصيات التوراتية"(١٤). لقد فضل جوتمان العربى المحلى على اليهودى الشتاتى: "أحببت الدعابة العربية، الوصف، وعدم النذالة، هذه الصفات لم أرها فى طابع اليهود الذين جاءوا من بلدان صغيرة وكان من بينهم الكثيرون من أمثال "شالوم عليخم"(١٥).

كشفت الأحداث التى وقعت لليهود - والتى أقدم فيها المتظاهرون الفلسطينيون على ذبح اليهود بدءا من عام ١٩٢١م (واستمرت فى عام ١٩٢٩م ووصلت إلى أوجها خلال الأعوام ١٩٣٦م-١٩٣٩م)(١٦) - عن الجانب المظلم والمخيف للعرب فى أعين المتعاطفين المتحمسين للثقافة العربية. ونشر جوتمان عام ١٩٢٩م كتابا بعنوان "تلغرافات وأخبار فى لوحات فنية (تليجراموت ڤيديعوت بتسيوريم)" عن أحداث فلسطين، واشتمل هذا الكتاب على سلسلة من اللوحات المرسومة بشكل كاريكاتيرى تصور اضطرابات عام ١٩٢٩م. ويظهر العرب فى هذه اللوحات فى صورة عدو متعطش للدماء، يشبهون الكوزاك(١٧)، ملامحهم مشوهة ويمسكون فى أيديهم سكاكين تقطر دما. ومع تزايد العنف أخذت الرغبة فى الاقتراب من العرب تختفى، كما قل الانجذاب إلى ثقافتهم. وفترت الرغبة فى التأثر بهم، كما ارتفع الحاجز بين اليهود والعرب.

وقد كانت حركات العربى ورقصه وملابسه وأدواته المختلفة - التى أثارت من قبل إعجاب جوتمان - مصادر إلهام هامة للرقص الفنى خلال هذه الفترة، وكذلك للرقص الشعبى الذى ظهر فى فلسطين كجزء من الثقافة العربية المحلية. فقد رقص باروخ أجاداتى فى "يافا العربية" كشخص عربى متأنق "الوردة فى يده، متعطر بعطر النرجس، يعشق ذاته، يرقص بسهولة إلى حد الاقتراب من الأنوثة، كسول وحالم"، ولكن "من الصحيح دائما الانتقال من الجمال إلى القبح الذى يفتقد للثقافة: لتحقيق متطلباته على حافة الرصيف"(١٨). كما أن جرترود كراوس تأثرت فى أعمالها بالعرب

الذى يسيرون في الأسواق بـ"الحركات التى يؤدونها من اليد إلى الرأس ثم الصدر أثناء تقديم القهوة" وبطريقة سير النساء العربيات "اللائى يحملن على رؤوسهن الجرار والأحمال"(١٩). ونجد تأثيرات "الشرق" أيضا لدى راقصات أخريات (مثل راحيل ناداڤ ويردينا كوهين وشوشانا أورنشتاين وتهيلا رسلر). لقد استخدمن الحركات "العربية"، وتفاصيل الملابس العربية مثل الكوفية، وكذلك النص العربى والغناء العربى.

أدت هذه الأحداث أيضا فى المجال الفنى إلى تغير حاد فى الموقف تجاه المواد التى استمدت من مصادر الثقافة العربية. وقد كتبت إحدى الناقدات فى هذا السياق "حان الوقت الذى تنتهى فيه هذه الصورة من العالم، وبالفعل ولت الأيام وتبدلت حيث كان شبابنا يتغندر بالكوفيات العربية على رؤسهم"(٢٠). كانت راقصات فرقة راحيل ناداڤ فى رقصة "بجوار النبع (عل يد همعيان)" ترتدين كالفتيات العربيات وغنّين بالعربية "أغنية الوقوف (شير هكوكيا)"، وبعد وقوع هذه الأحداث غنين الأغنية ذاتها بالعبرية. وقد وجهت ليئا جولدبرج نقدا لاذعا للراقصة يردينا كوهين التى قدمت شخصيات توراتية راقصة على أنها شخصيات عربية فقالت:

"هل نحن اليهود ... الذين سمعنا بيتهوڤن وشاهدنا الباليه الروسى، والراقصات الحديثات من فرقة إيزيدورا دانكا وغيرها – هل هذا هو شعورنا بالشرق؟ هل فى مقدورنا الرد على رياح الخماسين التى تهب علينا مثلما ترد عليها امرأة بدوية؟"(٢١).

ونجد التحولات، التى أشرنا إليها فى تشكيل شخصية العربى فى فنون الرسم والرقص واستخدام المواد الوافدة من هذه الثقافة، بارزة أيضا فى القصة العبرية مثلما حدث فى الدراما العبرية، التى كانت فى جوهرها دراما أدبية وليست مسرحية. كان العرب بالنسبة لأدباء موجة الهجرة الأولى (١٨٨٢م-١٩٠٣م) قبل أحداث ١٩٢٩م، التى شكلت منعطفا فى تعامل الثقافة العبرية الحديثة مع العربى وثقافته، "بمثابة معيار للتمسك بالأرض"(٢٢). فظهر من القصاصين من أكد على الأصل السامى المشترك بين اليهود والعرب، مؤكدا على ضرورة الالتقاء بالثقافة العربية. وكان هذا تفسير يوسيف بن رحاميم ميوحاس فى كتاب الأطفال "أحاديث إسماعيل (سيحوت يشمعئيل)" الصادر عام ١٩١٩م بقوله "تبين لنا عن طريق ذلك إلى أى حد كانوا (العرب) قريبين منا نحن اليهود حتى فى الروح"(٢٣).

وقد ميزت هذه الرومانسية الاستعمارية القصص المبكرة التى تتمحور حول شخصيات عربية وصراعات رومانسية، أو التى تدور حول البنية الاجتماعية الاستغلالية

المتخلفة للمجتمع العربى. وقد غيّر لقاء القومية العربية الجديدة وتعبيرات كراهية اليهود مع تجدد الحياة القومية اليهودية فى فلسطين رؤية الكتاب، الذين أخذوا ينتقدون فى أعمالهم المتأخرة تشوه المجتمع العربى. وقدم أدباء آخرون "بدائية" البدوى بصورة رومانسية، كما عبروا عن تخوفهم كأبناء للثقافة الأوروبية من تخلف العربى وفساده. وكان الكاتب يوسيف حاييم برينر(٢٤) متميزا فى أسلوبه حيث لم يعرف "مامعنى إضفاء صفة الكمال". فقد رفض قبل أحداث الاضطرابات، وهو الذى كان على وشك القتل بأيدى العرب عام ١٩٢١م، "النموذج" العربى كموضوع للمحاكاة، وأكد بإلحاح ووعى على الغرابة اللغوية والابتعاد وانعدام العلاقة والهوة الشاسعة بين الشعبين. كما كشف برنير، بشكل خاص، عن كراهية العرب "سادة البلاد"، وأكد كذلك على الإحساس بالمهانة والعداء الناتجين عن كراهية العرب الموجهة إلى المستوطنين اليهود.

ونجد لدى معظم الأدباء ولدى الكتاب المسرحيين خلال النصف الأول من هذا القرن توجها نحو قولبة شخصية العربى. فقد تدعمت فى أدب الأطفال الذى كتب خلال أحداث الاضطرابات وبعدها الصورة السلبية للعربى كعدو. فقد رسم اليعيزر سمولى فى كتابه "رجال البداية (أنشاى براشيت)"، الصادر عام ١٩٣٣م، شخصية العربى بخطوط خارجية دميمة ومنفرة، فى حين وجد أدب الأطفال بعد ذلك صعوبة فى التخلص من هذا الرسم. جاء تصوير المجتع العربى فى الغالب فى تشكيل نمطى. وقد قُدم البناء الاجتماعى المتخلف للمجتمع العربى، خاصة القروى، والاستغلال الاقتصادى للفلاحين من جانب الأفندية فى قصص كثيرة من رؤية اشتراكية يهودية، وهى الرؤية الأيديولوچية التى كانت مسيطرة على الكثير من الأدباء. اختفى الصراع على الأرض الذى كان فى بداية الاستيطان بمثابة نزاع، أو عرض من رؤية يهودية تقدم تبريرا يهوديا، لدى الأدباء المؤيدين للمصالحة مثل الأدباء الذين ينتمون إلى حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)"(٢٥).

وقد قدم المسرح العبرى فى فلسطين فى بداية مسيرته الحضور العربى على غرار فنانى جماعة بتسلائيل، الذين أدخلوا فى أعمالهم عناصر ومكونات كثيرة من حياة العرب، ولكنهم لم يعرضوا الشخصيات العربية. وقد تبنى المسرح العبرى عناصر من الثقافة العربية المحلية، ولكنه لم يقدم شخصية عربية حقيقية على المسرح، ولم ينشغل أيضا بـ"المسألة العربية". وبالفعل كانت إحدى خصائص هذا المسرح من بدايته، كما حددها الناقد حاييم شوهام "النظر إليه على أنه مرتبط ومقيد بالأحداث التاريخية لأنه هو نفسه واحد منها"(٢٦)، ولكن حينما يتطرق الحديث إلى "المسألة

العربية" يبدو المسرح انتقائيا جدا، ويظهر التناول لها على خشبة المسرح من بدايته محدودا جدا. ويحتمل أن يعكس هذا التجاهل واقعا نفسيا وتاريخيا، وتكمن أسباب هذا التجاهل في رغبة التجمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين فى إقصاء الصراع مع العرب جانبا.

كانت العناصر "العربية" التى امتزجت بالأسلوب اليهودى للمسرح فى فلسطين من علامات ارتباطه بفلسطين. ومعظم هذه العناصر مستمدة من حياة البدو، وهو اختيار ينم عن معاملة انتقائية للسكان العرب. لقد أبدت الثقافة العبرية إعجابها بالبدو بسبب ما اعتبرته تشابها موجودا بينهم وبين الشخصيات التوراتية. وكانت أشكال التعامل مع الجماعات الأخرى للسكان العرب مثل سكان القرى، أى الفلاحين، مختلفة. كان الموقف من الفلاحين يتسم بالوصاية بشكل واضح، بل وصل الأمر إلى حد احتقارهم بسبب تخلفهم ودونيتهم الاجتماعية والاقتصادية. ولم يكن للعرب الحضريين تواجد يذكر فى فنون هذه الفترة تقريبا.

قدم الموضوع الفلسطينى اليهودى على المسرح العبرى فى فلسطين، ولكن لم يكن لشخصية العربى فيه موطئ قدم. فلم نجد لشخصية العربى وجودا فى العروض اليهودية فى فلسطين مثل "يعقوب وراحيل" المعدة عن مسرحية ألفها الكاتب المسرحى الروسى "ف. كرشنينيكوف"، والمعروضة عام ١٩٢٨م، ومسرحية "بتيا" المعدة عن مسرحية ألفها الكاتب "تسفى شاتس"[٢٧]، والمعروضة عام ١٩٤٠م، وقد أخرج المسرحيتين المخرج موشيه هليفى على مسرح "أوهيل"[٢٨]. ومن الملاحظ أن هاتين المسرحيتين كانتا متأثرتين بنطق اللغة العربية التى أثرت على الممثلين فى تقديم النص، كما استعان المخرج فى هاتين المسرحيتين بعناصر أخرى من الثقافة العربية البدوية. وقد بحث هليفى عن مصادر اللغة والموسيقى والحركة لدى "البدو الرحل فى الصحراء". فقد كان يرى أن "واقع هؤلاء ظل كما هو على امتداد آلاف السنين، ويحوى تشابها مع حياة الرعاة القدماء فى فلسطين"[٢٩]. وقبل عرض مسرحية "يعقوب وراحيل" زار ممثلو مسرح أوهيل البدو فى جنوب فلسطين. وكانت لتلك الزيارة نتائج هامة وملموسة على خشبة المسرح: "ليس من قبيل المصادفة أن اتسمت شخصية لاڤان الآرامى بخطوط تميز شخصية الشيخ البدوى. أب وماكر معا". نقل موشيه هليفى رقصة أسرة لاڤان فى عرس "يعقوب وراحيل" من "رقصة الشباب" الفلسطينية[٣٠]. وتأثرت المسرحيات التوراتية، التى كانت مكونا هاما فى بنية ذخيرة مسرح أوهيل، حسبما يشير ليفى "بواقع الشرق الذى حفظ فى هذه البلاد حتى الآن ... الحركة

الشرقية الخاصة جدا ... نطق الحروف الحلقية أثناء الكلام والتموجات القديمة فى الألحان"(٣١).

كان الأسلوب اليهودى فى فلسطين "تجريبيا" فى طابعه، وقد قلت العروض التى تحوى عناصر من الثقافة العربية والتى قدمت على خشبة مسارح أوهيل وهبيما(٣٢) وهمطأطئ(٣٣). ولم يكن هناك تناسق حتى فى موقف أوهيل من المسرحيات التوراتية، حيث نجد فى هذه العروض تداخلا شديدا للمصادر. فقد استخدم مهندس الديكور أرييه حنان فى مسرحية "أرميا" للكاتب "ستيفان زفايج"(٣٤) التى عرضت عام ١٩٢٧م، مواد "أثرية" من المتحف البريطانى، كما أن هليفى أضاف للعرض رقصة السيوف "العربية" والتى تدرب عليها الممثلون على يد مدرس عربى. وفى مسرحية "هورودوس ومريام" للكاتب ف. هلفرين والتى عرضت عام ١٩٣٧م بدا تصميم الملابس، الذى قام به الحنانى، وكأنه نقل من أفلام "تاريخية" أُعدت فى هليوود.

ولقد عرض مسرح أوهيل بشكل إجمالى خلال السنوات ١٩٢٦م-١٩٤٨م مسرحيتين تعاملا مع الواقع اليهودى فى فلسطين من خلال ذخيرة بلغت ثلاثة وستين عرضا مسرحيا. أما مسرح هبيما فقد عرض خلال السنوات من عام ١٩٣١م وحتى عام ١٩٤٨م أربع مسرحيات تعاملت مع الواقع اليهودى فى فلسطين من خلال ذخيرة بلغت تسعة وثمانين عرضا مسرحيا. ولم يعرض مسرح هكامرى(٣٥) مسرحية واحدة تتعامل مع الواقع اليهودى فى فلسطين خلال السنوات ١٩٤٤م-١٩٤٨م والتى قدم خلالها ستة عشر عرضا. ويمكن أن نضيف لها مسرحية "البيت (هبيت)" للكاتب ز.ى. أنخى التى عرضت على مسرح همطأطئ عام ١٩٣١م، هذا إلى جانب مسرحيات أخرى من فصل واحد.

وقد اختفى العربى كشخصية من معظم العروض التى أشرنا إليها. ولكن ظهرت شخصيات عربية فى مسرحية واحدة فقط هى مسرحية "المحاكمة (همشبط)" للكاتبة شولاميت بتدورى(٣٦) التى عرضت فى برلين عام ١٩٣٨م، ووارسو ونيويورك ولم تعرض فى فلسطين، مع أن الناقد مرجوت كلاوزنر طالب بعرضها فى فلسطين عام ١٩٣٩م. وكان مسموحا بظهور شخصيات عربية على المسرح فقط فى المسرحيات الساخرة ذات الفصل الواحد التى عرضها مسرح همطأطئ. وبعد أحداث الاضطرابات تعاملت الجماعات اليهودية فى فلسطين وعلية القوم فيها بالسلب مع عملية تقديم الموضوع الخاص بالعربى على المسرح. وحول هذا يشير موشيه هليفى إلى أنه حينما قدم عرض مسرحية "شبتاى تسفى" للكاتب ناتان بيستريتسكى(٣٧) عام

١٩٣٦م، أى خلال هذه الأحداث، أشار دافيد بن جوريون[٣٨] إلى ضرورة إن يسقط من العرض إشهار شبتاى تسفى[٣٩] إسلامه. ويفسر هليفى فشل العرض بأن الجمهور اليهودى وجد صعوبة فى مشاهدة مسرحية غير فيها قائد يهودى دينه إلى دين العدو[٤٠]. وظهرت فى الأوبرا شخصية عربية لمرة واحدة وهى أوبرا "دان الحارس (دان هشومير)" التى أعدها للأوبرا مارك ليفرى عن مسرحية "إطلاق النار على الكيبوتس (يريوت عل هكيبوتس)" للكاتب ش. شالوم[٤١]، وأخرجها موشيه هليفى عام ١٩٤٥م "وقد أدى ف. هوفرات دور شخصية عربية ساخرة هادفة اسمها أحمد، ظهرت تموجات صوته بشكل شرقى فى الذوق والتقديم، فأضافت قدرا من الفكاهة على امتداد العرض "[٤٢]. وستصبح شخصية العربى فى العروض التالية شخصية هزلية.

كان التعامل مع "القضية العربية" فى المسرحية العبرية التى كتبت فى فلسطين خلال النصف الأول من هذا القرن – والتى لم يقدم معظمها على خشبة المسرح – محدودا، كما أن عدد الشخصيات العربية اذى ظهر بها كان قليلا. وصدرت خلال الفترة المذكورة ثمان وسبعون مسرحية اتخذت من الموضوع اليهودى الفلسطينى موضوعا رئيسيا لها. وفى ثلاث عشرة مسرحية منها نجد شخصيات عربية، إلا أن حضور هذه الشخصيات كان هامشيا، والأمر نفسه ينطبق على مكانة هذه الشخصيات فى المجتمع المقدم على خشبة المسرح.

ونجد فى المسرحيات التى كتبت حتى عام ١٩٢٩م، أى حتى سنة الاضطرابات، مواجهات بين شخصيات فردية يهودية وعربية، وكان النزاع بينهما ينشب فى العادة على أساس شخصى أو "مدنى" مثل السرقة والاستغلال أو الخداع من الجانبين. ولكن حينما تزداد حدة النزاع اليهودى العربى فى الواقع خارج المسرح نجد فى المسرحيات مواجهة على أساس قومى. كانت هذه المسرحيات، مثلها مثل الأعمال الأدبية الأخرى التى كتبت فى هذه الفترة، عبارة عن نصوص تشكل الأيديولوچية الطليعية وكذلك التيار الفكرى الذى ينتمى إليه الكاتب المسرحى المكون الرئيسى فيها. ونجد هذا الأمر جليا فى مسرحية "العهد لرابع (هبريت هرفيعيت)" التى صدرت عام ١٩١٥م للكاتبة تشيلا كومركر، حيث تقدم الرؤية "السيادية–الانفصالية"[٤٣] بشأن التعامل مع "المسألة العربية". فقد أبدى أصحاب هذه الرؤية السيادية الانفصالية الاحتقار نحو العرب، كما رفضوا التطلعات نحو التعاون والتعايش وطالبوا بالسيادة على كل البلاد. وفى مقابل هذا نجد فى مسرحية "المحاكمة" التى عرضت عام ١٩٣٩م للكاتبة شولاميت بتدورى الرؤية المعتدلة والتصالحية لحركة "الحارس الفتى" تجاه العرب. وكانت الخطة

التى تمسكت بها جماعة من أعضاء حركة "الحارس الفتى" لحل النزاع محور أحداث هذه المسرحية. وقد حالت المضامين الأيديولوچية والالتزام السياسى، التى يضمنها الكتاب أعمالهم المسرحية، دون تحويلها إلى أعمال أدبية، بل أصبحت وبقدر كبير وثائق تمثل توجها ومصدرا تاريخيا يعكس صورة العربى لدى المستوطنين اليهود فى فلسطين من نهاية العقد الأول حتى الأربعينيات.

وقد شكل الإعجاب إلى جانب الخوف، والهلع إلى جانب الوحشية والعدوانية فى العربى الشخصية النمطية فى كل مسرحيات هذه الفترة. فالمؤلفون ينتمون فى معظمهم إلى الهجرات اليهودية الأولى إلى فلسطين. ويترجم هؤلاء المؤلفون منظومة العلاقات بين اليهود والأغيار(٤٤) فى مسرحياتهم، تلك العلاقات التى عرفوها جيدا فى البلاد التى عاشوا فيها، إلى منظومة العلاقات بين اليهود والعرب فى فلسطين. فقد اقترح إيڤين زوهار تقديم صيغة "ترجمة" يحل بمقتضاها "البدوى السارق البطل" محل الكوزاك، والفلاح العربى محل الفلاح الأوكرانى(٤٥). واتسمت معرفة كتاب المسرح بشخصية العربى وعالمه بالسطحية التى تميز مجتمع المهاجرين، وهذه المعرفة تخلق مجتمعا انفصاليا، وهذا هو مايحدد علاقته بالسكان المحليين، وكان جزء من هذه العلاقة رومانسيا، ولكن هذه العلاقة كانت فى الأساس متحفظة.

ويمكن أن نجد التوتر بين الشد والجذب الذى أثاره العربى كنموذج قابل للمحاكاة فى المسرحية الأولى التى ظهر فيها موضوع العربى وهى مسرحية "ليلة فى الكرم (ليلا بكيريم)" للكاتب ديڤيد شمعونى(٤٦) والصادرة عام ١٩١١م حيث يسخر المؤلف فى هذه المسرحية من التوجه الذى يتبنى الثقافة العربية كمصدر للتأثير على الثقافة العبرية. ويوجه الكاتب النقد ذاته من خلال الشخصية الساخرة لكاتب يهودى غير موهوب يرتدى على رأسه كوفية عربية ويستعمل فى حديثه بعض الكلمات العربية. ويحتمل أن يكون شمعونى قد تأثر فى نقده بنقد برنير اللاذع، الذى كان مقربا منه، والذى وجهه إلى أشكال الارتباط المصطنعة التى يبديها الأدباء العبريون فى فلسطين. ومما لاشك فيه أن شمعونى قد عرف آراء يوسيف كلاوزنر(٤٧) ضد الأدباء العبريين "المستعربين" "الذين يصورون باستمتاع غريب أى يهودى فى فلسطين على أنه يتحدث العربية ويشبه العربى"(٤٨).

ونجد فى المسرحيات العبرية مجموعتين من الشخصيات العربية النمطية المقدمة على طريقة التناقضات: "مجموعة طيبة" و"مجموعة شريرة". فنجد بشكل أساسى المتعاطفين مع الاستيطان اليهودى فى فلسطين مقابل المعارضين له. وتحظى النساء

العربيات بتناول خاص، حيث يميل تشكيلهن إلى الإيجابية. فهن يرين فى العمل الصهيونى ميزة للعرب. وتشكل أحيانا وبشكل خفى طرفا للدخول فى علاقة جنسية، ولكنها لاتشكل طرفا فى علاقة عاطفية، وبطبيعة الحال لاتشكل طرفا فى علاقة زواج. ونجد فى كل المسرحيات مقارنة بين اليهود والعرب، وأحيانا نجد هذه المقارنة واضحة وأحيانا خفية أو مستنتجة. ولكنها تتم فى العادة من موقف التعالى لأصحاب "التفوق الحضارى" حسب الصيغة التى قدمها كلاوزنر. ويتحول العربى ليصبح علاقة فى منظومة علاقات عنصرية يهودية عربية. وتظهر مكانة العربى فى الغالب من خلال التناقض، بهدف إبراز تميز وتفوق العبريين الجدد. ومن هنا تضيع منه استقلاليته كشخصية درامية، وتخضع لتشكيل الطلائعيين العبريين.

ونجد خير تعبير عن التعامل مع العرب على أنهم أدنى من الناحية الحضارية فى طريقة حوارهم المثيرة للسخرية فى المسرحيات. فالعربى يتحدث بلغة عبرية متقطعة ومرتبكة ونغمة متلعثمة يمكن أن تعكس صفات سلبية. وقد سبقت طريقة الحديث هذه وربما أثرت على ماتسميه الباحثة رينا بن شحر "اللهجة الشرقية". ذلك الحوار الذى شكله بعض الكتاب المسرحيين فى الأربعينيات والخمسينيات بهدف تقديم حديث الشخصيات اليهودية الشرقية التى مثلت داخل المنظومة الاجتماعية لمسرحيات تلك الفترة طبقات "دنيا"(٤٩). فشخصية على فى مسرحية "الله كريم" تتحدث العبرية، "وهى لغة مختلطة بين العبرية والعربية، والتى تؤكد أكثر من مرة على الجذور المشتركة للغتين"(٥٠). مثل "ماذا، هذا هو ماحدث. ومرة واحدة قبل حلول شهر رمضان بأسبوعين، كان ذلك منذ عشر سنوات - ركب والدى إلى جبال نابلس علشان يغير حصانه بآخر أكثر شبابا لدى صاحبه" (المسرحية ص٢٠٦). كما نجد جملة واحدة لشخصية "لطيفة" الخادمة العربية فى مسرحية "العجوز (هزاكين)" للكاتب يهوشوع بر يوسيف(٥١)، الصادرة عام ١٩٤٢م، تحوى مجموعة من مظاهر الارتباك، كلمات عربية وضحك ساذج "فعلت ذلك من أجل شخص واحد (تضحك) أنا أعرف الخواجه إسرائيل... إنه يحب القهوه كثيرا، ملآن،... إنه يحب كل شئ ملآن (تضحك كثيرا)" (المسرحية ص٥٨).

ويمكن أن تحدد طريقة حديث العرب بخصائص سلبية. فشخصية مصطفى فى مسرحية "الله كريم" تتحدث "بصوت رقيق وتتذلل" (المسرحية ص٢٣٦). وقد تم تصوير العربى كمتخلف من خلال أصوات تمتمة وهمهمة "تهمهم كحيوان مصاب" (المسرحية ص٢٢٤)، "همهمة غريبة" (المسرحية ص٢٥٦)، "ينهمر من فمه صوت شهوة محدود

ومتقطع" (المسرحية ص٢٥٦). "يصدر فجأة همهمة وحشية" (المسرحية ص٢٦٢). وقد قدم الكاتب يعقوب أ. يافيه في مسرحيته "النبع (همعيان)"، الصادرة عام ١٩٣٢م، بعض الشخصيات العربية التي كان "حديثها متقطع الكلمات: تتكلم بهمهمة" (المسرحية ص١٠). كما نجد شخصيات أخرى تتحدث "العربية" جاء حديثها مرتبكا، مصحوبا باللعنات ونغمات "عربية" تظهر في النص ككلمات مستقلة ("ع" أو "آ")، وأضاف يافيه إليها كلمات عربية. والعرب "الطيبون" يمثلون شخصيات إيجابية تؤيد العمل الصهيوني، وتتحدث عبرية صحيحة في الغالب أو على الأقل مفهومة. نجد هذا واضحا في شخصية أحمد في مسرحية "دان الحارس" للكاتب ش. شالوم الصادرة عام ١٩٣٦م، وشخصية سعيد في مسرحية "المنقذون (جئوليم)" للكاتب يتسحاق عوفر، الصادرة عام ١٩٤١م، وشخصية فاطمة في مسرحية "القسم الذى حُنث (هشقوعا شحوللا)" للكاتب إيتمار بن حور، الصادرة عام ١٩٤٢م. وتحذر هذه الشخصيات الثلاث اليهود من خطر المتظاهرين العرب الذين يدبرون للهجوم عليهم، وتتمثل "مكافأتهم" على ذلك في الحديث بعبرية سلسة.

وقد تأرجح الظهور الخارجي للعرب في مسرحيات تلك الفترة بين النقيضين: جمال نادر وقبح يثير الاشمئزاز. فنجده يُقدم من ناحية في صورة "همجي وسيم" (مسرحية "الله كريم" ص١٨٠) يشبه صورة العربي النبيل في الأفلام "الاستعمارية"، مثل رودولف ڤالنتينو في الفيلم المعروف "الشيخ"، الذى انتج عام ١٩٢١م. وقد غار الطليعيون في هذه الأفلام من العرب، وكذلك في مسرحية "النبع"، من أنهم "أصحاء وسمر وأصحاب بشرة داكنة" (المسرحية ص٢٢). وفي مقابل هؤلاء وخلال تلك الأثناء قدمت المسرحية ظهورا نمطيا سلبيا لشخصية العربي المحددة بعاهة جسدية مثل "العمى في احدى عينيه" أو الرعاة العرب، الذين كانوا أو يجب أن يكونوا على شاكلة آباء الأمة العبرية القدامى، وكلهم مقدمون بشكل سلبي "شاب وعجوز، بشرتهما سمراء، يتشحان بخرق الجوال التي تظهر أجزاء عارية كثيرة"، والراعي العجوز "وجهه مجعد، ولحيته خفيفة، بلا أسنان" (المسرحية ص١٠). وتأرجحت الإرشادات الحركية، التي وجدت في بعض النصوص، بين سحر الحركة الشرقية وإشارات جسدية وحشية أو محتقرة. فشخصية على في مسرحية "الله كريم" تقدم في المسرحية على النحو التالي "يظهر كيانه كله وطريقة سيره غطرسة همجي وسيم وقوى، ابن لأسرة أصيلة" (المسرحية ص١٨٠). وقد أعجبت الحركات العربية، التي سحرت جرترود كراوس، إريئيلي، لذا نجدها تصاحب الشخصيات العربية في عمله المسرحي. كما يرتبط الرعاة العرب في مسرحية "النبع" بحركات جسمانية حيوانية، وكأنهم قرود.

وقد تميز حضور العرب كأفراد وجماعة فى مسرحيات تلك الفترة بعدة سمات هى العنف والكذب والخداع والتذلل. وتعكس هذه المسرحيات أنماطا كانت – كما يشير بحث أنتينا شاپيرا – موجودة فى التجمع الاستيطانى اليهودى فى فلسطين حتى نهاية القرن التاسع عشر (٥٢). ويُقدم العرب كقساة وعدوانيين تجاه أبناء شعبهم ويشكلون فى الوقت نفسه خطرا محدقا باليهود. ففى مسرحية "نيمر أڤيزروع" للكاتب أهارون فولاك، والصادرة عام ١٩٤٢م، والتى تعرض شخصيات عربية فقط، يوظف المؤلف تصوير العنف بين الأفندية والفلاحين ليؤكد رأيه بأن مشاكل المجتمع العربى مستعصية، ولاتنبع مشاكل هذا المجتمع من الاستيطان اليهودى. وكانت عادة الأخذ بالثأر دليلا دامغا لدى الكتاب المسرحيين على الطابع العنيف للعرب. فشخصية على فى مسرحية "الله كريم" كانت بمثابة وحش يتطلع إلى الانتقام، سريع الغضب وعدواني. وينفذ على فى نهاية المسرحية رغبة الكاتب المسرحى الذى شكل طابعه بأن جعله يقتل أحد الطلائعيين اليهود. وتعترض إحدى الشخصيات فى المسرحية على العرب "خمسة وحوش من منطقتك مسلحون من أخمص قدمهم إلى قمة رأسهم يهجمون فى مفترق الطرق على أحد المارة، شخص فقير بائس ... هل هذه هى شجاعتكم العربية؟ هل أنت مؤهلون فعلا لذلك فقط؟" (المسرحية ص٢٣٨). وازدادت حدة تشكيل العربى كشخصية عنيفة مع نشوب أحداث عام ١٩٢٩م بشكل خاص. ينقض الثائرون العرب على أفراد الكيبوتس(٥٣) فى مسرحية "دان الحارس". يحكى أحمد، الذى جاء ليحذرهم، أن أباه قتل أمه وبعد ذلك قُتل أخذا بالثأر. وفى مسرحية "القسم الذى حنث" يهاجم العرب مستوطنة الموشاڤا(٥٤). وفاطمة العربية، التى تساعد اليهود والتى تخشى أباها وأسرتها، يقتلها العرب أيضا. ويُقدم العرب لدى كاتبة مسرحية تميل إلى المصالحة مثل شولاميت بتدورى على أنهم قساة، خاصة تجاه أبناء شعبهم. ففى مسرحية "المحاكمة" يضرب بعض البدو امرأة عربية احتاجت مساعدة طبيب يهودى لينقذ ابنتها التى تحتضر. وتجدر الإشارة فى هذا السياق إلى أنه فى مسرحيات تلك الفترة قلت بشكل كبير الأحداث التى يبدى فيها اليهود عنفا تجاه العرب. فحينما يهاجم اليهودى العربى فهو يضربه على خطأ اقترفه، ويسعى إلى تبرير أفعاله بعدم وجود خيار آخر.

وظهر لدى بعض الكتاب المسرحيين صدام بين رؤيتهم الاجتماعية ومصاعبهم كمستوطنيين أمام السكان المحليين. أرسل الكاتب أريئيلى خطابا إلى برنير بشأن التحول الفكرى الذى مر به، حينما غير عمله من عامل زراعى إلى حارس، "حينما أرى عربيا يعتدى على سلامة أشجار اللوز فإن واجب عملى يقتضى منى أن أنهض وأصرخ

بصوت عال". وهو وضع "مثير للسخرية إلى حد ما بسبب الشخص الذى يشكك فى أحقية وجود الملكية الفردية". حل أريئيلى هذا التعارض داخله بـ"حل وسط"؛ لأن نقطة الضعف بالنسبة للعربى لاتتمثل فقط فى أكل ثمرات اللوز الخضراء،لكن أيضا فى تحطيم الأغصان واقتلاع الأشجارالصغيرة من جذورها". وقد جسد فوجال، الممثل لشخصية أريئيلى فى مسرحية "الله كريم"، المأزق الذى عرضه الكاتب فى خطابه إلى برنير بشكل درامى. فهى شخصية ثورى سابق، تحول إلى حارس بستان عربى وبسبب عمله يصل إلى موقف تظهر فيه "كراهيته لذاته وكراهيته للعرب بشكل مؤقت"(٥٥).

ونجد فى كل المسرحيات تعبيرات كثيرة عن الخصائص النمطية السلبية للعرب، والتى تبرر العلاقة السلبية المريبة تجاههم والمتمثلة فى "أنه فى دم الفلاح قاعدة مفادها (مالك هو مالى؛ لأنى فى حاجة إليه)" (مسرحية "الله كريم" ص٢١١)؛ "أوغاد! إذا أغمضت عينيك للحظة – فهذا يكفى لسرقتك" (مسرحية "العهد الرابع" ص١٥). وحينما يسمع من بعيد فى مسرحية "ليلة فى الكرم" غناء العربى يقول أحد اليمنيين "يصلى العشاء، محمد هذا... يغنى .. ماذا يحتاج هذا الأجنبى؟ سيسرق فى نهاية هذا الأمر حصانا أو بغلة" (مسرحية "ليلة فى الكرم" ص٧٥-٧٦).

والمجتمع العربى – كما يقدم فى المسرحيات – مجتمع مشوه، لايسوده العدل الاجتماعى. وقد كانت هناك حساسية نحو هذا الموضوع لدى بعض الكتاب المسرحيين – الذين ينتمون للجماعة "الاجتماعية" ذاتها (أريئيلى وبتدورى وحاييم سورير) ولدى كاتب مسرحى آخر مثل فولاك الذى تأثر بـ"حلف السلام (بريت شالوم)"(٥٦) أو بـ"الاتحاد (إيحود)"(٥٧) – فقد بحثت هاتان الجماعتان من المثقفين اليهود عن حل سلمى للنزاع مع العرب. وقد حاول فولاك فى مسرحية "نيمر أقزروع" "أن يثبت أنه دون أن تكون هناك أية علاقة مع إنجازنا الناصع سيئن العامل العربى تحت سوط شعبه الظالم" (المسرحية ص٦٤). فالمسرحية تدور حول الفلاحين الذين يبعدهم العمدة والشخص الذى يقرضهم بالربا عن أراضيهم المقفرة. كما نجد فى مسرحيات أخرى أن الشيوخ والأفندية يستغلون الفلاحين الفقراء الجاهلين استغلالا شديدا ويثيرونهم ضد اليهود الذين كانوا هدفا لإحباطاتهم.

لقد كانت الخصائص الجماعية لتشكيل العرب سلبية دائما. فالتوجه المتضمن فى المسرحية يقضى بأنه يمكن التوصل إلى تفاهم وتعاون مع العرب كأفراد، ولكن من الصعب التقريب بين المجتمع اليهودى والمجتمع العربى. فالعرب جماعة متخلفة واليهود

جماعة تأخذ بالحداثة. والعرب دائما قرويون أو رحل، أى ليسوا عربا حضريين ولم يظهر العرب الحضريون إلا فى مسرحية واحدة فقط هى مسرحية "حكاية محامى (معسيه بعوريخ دين)" للكاتب موشيه فوجال، والتى صدرت عام١٩٢٩م. هذا إلى جانب بعض المسرحيات ذات الفصل الواحد. وبذلك وجد الكاتب المسرحى أدلة كثيرة على تشبيه المجتمع العربى بأنه مجتمع متخلف. فليس لديهم الحد الأدنى من الخدمات الطبية، كما أنهم لايعرفون ماهى الوقاية الصحية وقد برز هذا فى بداية مسرحية "نيمر أفيزروع"، التى كشفت عن معرفة قوية بالمجتمع العربى القروى والتعاطف مع ثقافته، حيث نجد منزلا فى قرية عربية يحك المقيمون فيه جلودهم نتيجة لقرصات ولدغات البراغيث. ويُقدم اليهود فى المسرحية على أنهم الذين يستقدمون الطب الحديث إلى المنطقة. ويحضر اليهود فى مسرحيتى "النبع" و"المحاكمة" المياه إلى المناطق القاحلة، وينقذون الأطفال العرب من الأمراض، فى الوقت الذى يغرق فيه العرب فى معتقدات تافهة ومخاوف عديدة ويعارضون التقدم، الذى يعتبرونه من أعمال "الشيطان".

ويُقدّم النزاع على الأرض، الذى كان موضوعا رئيسيا فى المسرحيات التى كتبت بدءا من الثلاثينيات وصاعدا، على أنه نتيجة للإثارة الشديدة من جانب أصحاب المصالح من العرب. ويقدم الكاتب المسرحى العبرى العرب كجماعة توجهها قلة لها نوايا شريرة لمعارضة العمل الصهيونى من خلال استغلال الخصائص "المتخلفة" والعنف والجهل والبناء العشائرى المعيب. فالأرض يشتريها دائما اليهود بالمال - وأحيانا بالمال الكثير. كما نجد كذلك من بين العرب تجارا ماكرين يساعدون اليهود على شراء الأرض من الفلاحين البسطاء وبعد ذلك يحاول هؤلاء التجار طرد هؤلاء الطلائعيين من أملاكهم. ولم ينشغل الكتاب المسرحيون بحل النزاع اليهودى العربى بل انشغلوا فقط بالاستراتيچيات التى تتجاوز مواجهتهم لهذا النزاع. فقد كانت الرؤية السائدة فى المسرحية هى أن الحماية القوية، وخاصة التقدم والثقافة والازدهار الاقتصادى الذى استقدمه اليهود معهم سيحسم الأمر و"يهوّد" العرب أو على الأقل يصبحوا مؤيدين للتجمع الصهيونى فى فلسطين. ولقد انتهت بعض المسرحيات التى كتبت فى الثلاثينيات والأربعينيات بنهاية "سعيدة"، تقدم حلا للنزاع من خلال الرؤية المصغرة للمسرحية التى تمثل التجمع الصهيونى فى فلسطين. وتأتى المصالحة فى العادة نتيجة لاقتناع الجانب العربى بالخير الذى يأتى به الاستيطان اليهودى له.

إن دراسة تشكيل العربى كشخصية (كما يشير عرض قضية النزاع بين الشعبين فى فلسطين كقضية مركزية فى التجمع الصهيونى، وكما يظهران فى الثقافة العبرية والمسرحية التى كتبت حتى إقامة الدولة) يشير إلى الطريقة التى ظهرت بها

أشكال عديدة من أشكال التعامل مع "الآخر". وهذه الأشكال هى التى ستحدد صورة العربى أيضا فى المسرح العبرى حتى بعد إقامة الدولة. ويبرز تجاهل العرب واستبعاد "القضية العربية" بشكل خاص بعد أحداث الاضطرابات، التى هاجم فيها العرب اليهود وذبحوهم، واستمرت خلال الفترة التى أعقبت حرب ١٩٦٧م حينما اختفى العرب تقريبا من الثقافة الإسرائيلية ومسرحها حتى بداية السبعينيات. وقد كانت الشخصيات العربية التى ظهرت على المسرح الإسرائيلى فى هذه الفترة قليلة ومتأثرة فى تشكيلها بالمظاهر النمطية للشخصية العربية التى تشكلت خلال فترة الاستيطان. فالعرب قُدِّموا بشكل أساسى في المسرحية العبرية خلال فترةِ الاستيطان على أنهم شخصيات متخلفة، وفى معظمهم شخصيات هزلية، وسيتشكل أمثال هؤلاء أيضا فى المسرحية العبرية التى كتبت فى إسرائيل حتى السبعينيات.

أما المسرحيات التى أُلفت فى فترة الاستيطان وقدمت شخصيات عربية فقد كتب معظمها أدباء يتطلعون إلى السلام ويتمتعون برؤية تصالحية، وكانت فى معظمها رؤية اجتماعية أو ليبرالية. وسينطبق الأمر نفسه على استمرار تطور الشخصيات العربية على المسرح الإسرائيلى. ظهر العرب أساسا لدى كتاب مسرحيين ينتمون إلى الطبقة المثقفة الليبرالية، التى تحاول التوصل إلى سلام، على الأقل على خشبة المسرح. ونُظر إلى المصالحة فى الغالب على أنها واجبة بسبب المصالح المشتركة وبسبب التطور الذى يستقدمه اليهود، الأمر الذى من شأنه توفير حياة سعيدة، ولكن فى إطار جماعتين منفصلتين. ولكننا نجد فى هذه النصوص فكرة شبه مستبعدة تتمثل فى أن الكاتب السرحى لايفضل الحديث عن التوترات والمواجهات. وتشير بعض النصوص المسرحية إلى المخاوف التى يشعر بها الكاتب المسرحى اليهودى من العربى الذى ينظر إليه على أنه شخصية شهوانية ونزوانية وعدوانية وقاسية تهدد بقوة الوجود الهش للتجمع الصهيونى فى فلسطين. فلقد ظهر تقديم المجتمع العربى كمجتمع متشدد وعنيف ومتخلف وبشكل خاص فى المسرحيات ذات التوجه الأنثروبولوچى، التى نجد فيها شخصيات عربية بدءا من مسرحية "نيمر أڤيزروع" والسنوات التالية لها مثل مسرحية "مسموم‌ون (رعوليم)" للكاتب إيلا حاتسور، التى صدرت عام ١٩٩٠م، ومسرحية "نعمى" للكاتب روڤى فورات شوڤال، الصادرة عام ١٩٩٢م، وغير ذلك من الأعمال المسرحية التى سأعرض لها فى حينها. ويشير عرض التشكيل الذى ينطوى على الخطر كطابع فى الشخصية العربية تجاه اليهود إلى التوتر بين الرغبة فى المصالحة والخوف من "الآخر"، تلك التوترات التى تغذى صورة العربى فى المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلى، مثلهما فى ذلك مثل الفنون الأخرى بل وتغذى الواقع ذاته، من بداية الاستيطان وحتى الآن.

الفصل الثانى

"قضية مختفية"

١٩٤٨م - ١٩٦٧م

ارتبطت الأقلية العربية التى بقيت فى إسرائيل بعد حرب ١٩٤٨م بصورة العدو الذى يشكل خطرا فى نظر الأغلبية اليهودية. ومصدر هذه الصورة هو إسقاط "التهديد العربى الإقليمى على الخطر المتجسد فى الأقلية التى بقيت داخل حدود الدولة"(١). ويفسر الخوف وانعدام الثقة سياسة الفصل المطبقة بين اليهود والعرب فى إسرائيل، إلى أن أُلغى الحكم العسكرى فى عام ١٩٦٦م. فقد عاش العرب خلال هذه الفترة "منعزلين عن واقع الحياة الأساسى الذى تطور فى البلاد"(٢). فالـ"الجيتوية(٣) الحقيقية" حولت إسرائيل إلى "دولة قومية حسب أنماط حياتها"(٤). ويفسر هذا الانفصال الاختفاء شبه التام للعرب من الثقافة الإسرائيلية خلال هذه السنوات، كما أن وجودهم فيها قدم على أنه نمط مخيف وحقير.

وقد سيطرت على فن هذه الفترة رؤى "مجردة" بجانب "الواقعية الاشتراكية"، التى اشتملت على عناصر من الواقع العربى لأسباب أيديولوچية، و"احتوت" بعض الأعمال الفنية على العرب فى منظومة اجتماعة صهيونية. فقد أقام دانى كرڤان، الذى كان فى تلك الأثناء عضوا فى أحد الكيبوتسات التى تنتمى لحركة "الحارس الفتى"، معرضا على امتداد كيلو متر اشتمل على حقل وماكينة خلط خرسانة مسلحة وجرار زراعى وجزء صغير من مبانى قرية عربية وفرن لإعداد الخبز. إن الأمر الغريب فى هذه الفترة هو اللوحة الفنية التى رسمها مردخاى أردون والتى أطلق عليها "خربة خزعة (حيربات حزعا)" والتى تصور كما جاء فى قصة الكاتب ساميخ يزهار(٥) قرية عربية مهجورة ومدمرة. وتشير هذه اللوحة إلى القاعدة المتبعة والتى تقضى بتجاهل العربى

وطبيعته وأدواته. كان يتسحاق دنتسيجر متفردا تقريبا فى البحث عن حوار مع الثقافة المحلية، ووجد هذا الحوار لدى البدو وفى البساتين العربية ومقابر الشيوخ. واستبدل فن الرقص حتى الأربعينيات العربى باليهودى الشرقى، خاصة فى الرقص اليمنى للراقصة ساره ليفى تناى وفرقة عنبال.

وقد ظهرت بعض الشخصيات العربية القليلة فى القصة العبرية التى كتبت خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٦٧م. وكانت مظاهر التعامل مع الأقلية العربية أقل فى الحضور، فمن بين أدباء جيل ١٩٤٨م تبرز قصتان للكاتب ساميخ يزهار هما "الأسير (هشاقوى)" والتى صدرت عام ١٩٤٨م، و"خربة خزاعة" التى صدرت عام ١٩٤٩م، ورواية "الوجه الثانى للعملة (هتساد هشنى لمتبيع)" للكاتب أورى أفنيرى[٦]، والصادرة عام ١٩٥٠م. وصدرت فى الستينيات قصة "أمام الغابات (مول هيعاروت)" للكاتب أ. ب. يهوشوع[٧] الصادرة عام ١٩٦٣م، وقصة "البدو والأفعى (نقاديم فتسيفع)" الصادرة عام ١٩٦٥م، وقصة "زوجى ميخائيل (ميخائيل شيلى)" الصادرة عام ١٩٦٨م وهما للكاتب عاموس عوز[٨]. ويرى جلعاد مورج أن بعض الأعمال الإبداعية استعانت بأبحاث كثيرة تستهدف تحديد الفروق بين الشخصيات العربية التى تظهر فى القصة خلال فترات تاريخية مختلفة "وربط هذه الفروق بشكل قاطع بموضوع التجارب اليهودية الرئيسية لكل فترة"[٩]. ويعتمد بالفعل الإحساس بالذنب والبلبلة الأخلاقية تجاه العربى، كما اكتشفها إيهود بن عيزير لدى أدباء جيل ١٩٤٨م، على قصص يزهار فقط [١٠].

ونجد تشكيل ظهور "العربى ككابوس" فى قصة الستينيات فى قصص قليلة ورواية واحدة مع بعض الإشارات فى روايات أخرى. ومع ذلك نجد الإشارة إلى التأثير الكبير لهذه القصة وخاصة قصة ساميخ يزهار على أبناء جيله وعلى أدباء القصة والمسرحية الذين جاءوا بعد ذلك. ففى عام ١٩٧٨م، أى بعد مضى ثلاثين عاما على نشر القصص، تجادل الكاتب دانى هورفيتس مع يزهار فى مسرحية "تشارلى مثل شارلى"، وفى تلك السنة أخرج رام ليفى للتليفزيون "خربة خزاعة"، وفى عام ١٩٩٢م أعد تامى لوفيتش وباروخ درور القصة لتقدم على المسرح. كما لفت أ. ب. يهوشوع وعاموس عوز الأنظار بعد نشر قصصهم. ونظر قراء كثيرون فى الستينيات إلى التوأم العربى فى رواية "زوجى ميخائيل"، والعربى الأخرس وكابوس احتراق الغابات فى

رواية "أمام الغابات" على أنها تعبير صادق عن أحاسيس اليهود الإسرائيليين تجاه "القضية العربية". ويمكن أن نضيف إلى هاتين الروايتين ثلاث من الروايات التى كتبت فى الستينيات على هامش العملية الأدبية، وهى عبارة عن ثلاث قصص عاطفية تربط بين عربى ويهودية وهى "الغريب لن يأتى (زار لو ياقو)" للكاتب حمدا ألون ، الصادرة عام ١٩٦٩م، ورواية "فنجان قهوة مر (سيفيل كافيه مر)" للكاتب يهوشوع جرانوت، الصادرة عام ١٩٦٢م، ورواية "فى ضوء جديد (بئور حداش)" للكاتب عطا الله منصور، الصادرة عام ١٩٦٦م. وكما يحدث فى قصص عاطفية مشابهة، والتى ستعرض فيما بعد على المسرح الإسرائيلى، تنتهى روايتان من التى كتبها يهود بالابتعاد القسرى، والرواية التى كتبها منصور العربى هى الوحيدة فقط التى سمحت للزوجين، الذين يمثلان الجانبين، بالحفاظ على حبهما واستمراره.

كان ظهور العربى فى السينما الإسرائيلية خلال تلك الفترة محدودا. فقد كان يقدم فى العادة كعدو، ويصور من بعيد، ويتعاطف المشاهد مع المحارب الإسرائيلى الذى يصور فى المشاهد السينمائية القريبة. ففى فيلم "هضبة ٢٤ لاتجيب (جيقعا ٢٤ إينا عونا)" للمخرج تورولد ديكنسون، والمنتج عام ١٩٥٥م، وفيلم "عامود النار (عامود هاإيش)" للمخرج لارى فاريش، المنتج عام١٩٥٩م، يقدم العرب على أنهم جماعة معادية وعدوانية وتشكل خطرا. ونجد فى أفلام أخرى – مثل فيلم "كانوا عشرة (هيم هايو عسارا)" للمخرج باروخ دينر، وفيلم "سينيا" للمخرج إيلان ألدر، وفيلم "ثائرو النور (مورداى هاأور)" للمخرج الكسندر هراماتى (وأنتجت هذه الأفلام الثلاثة عام ١٩٦٤م) – أن العرب فى العادة شخصيات هامشية أو شخصيات معاونة فى إثراء العمل الصهيونى. وخضوع هذه الشخصيات العربية لهدف أيديولوچى يتعارض مع مصالحها الطبيعية يجعل منها أنماطا تشبه تلك الشخصيات التى التقينا بها فى فترة الاستيطان: العربى الإرهابى، والعربى "الطيب"، والمحب للسلام، والعربية البدوية النبيلة... كانت معظم النصوص الدرامية خلال فترة البحث السابقة على قيام دولة إسرائيل ذات طابع أدبى ولم تعرض على خشبة المسرح. وأخذ المسرح الإسرائيلى بدءا من عام ١٩٤٨م يبحث عن نصوص تمثل واقع الدولة الوليدة. فعرض مايزيد عن مائة وثلاثين مسرحية أصيلة على المسارح المختلفة خلال السنوات ١٩٤٨م–١٩٦٧م، وقدم الموضوع العربى فى عشر منها فقط وشاركت فيها شخصيات عربية. ويضاف

إليها مسرحيتان ظهرتا مطبوعتين ولم تعرضا وهما "الغابة القاحلة (حورشات هشماما)" للكاتب موشيه حيكيتس[١١]، والتى نشرت عام ١٩٥٧م، ومسرحية "شيطان بين القلوب (ديمون بين هلفقوت)" للكاتب موشيه عميئيل[١٢]، والتى نشرت عام ١٩٥٨م. وكان الديكور لـ"طبيعة عربية" فى مسرحيتى "كيلو متر ٥٦" للكاتب موشيه شامير[١٣]، و"ستة أجنحة للفرد (شيش كنافيم لايحاد)" للكاتب حانوخ بر توف[١٤] – وقد عرضت هاتان المسرحيتان عام ١٩٥٨م – ولكننا لانجد فيهما شخصيات عربية واضحة. ويمكن أن نضيف إلى هذا العدد القليل بعض المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التى عرضت على المسارح الكوميدية.

بدأت المسرحية الإسرائيلية تظهر مع حرب ١٩٤٨م وبعدها. ويعرف حاييم شوهام مسرحية "جيل فى البلاد (دور باآرتس)"[١٥] بأنها إبداع للشاب الإسرائيلى وأداة للتعبير عن "الواقع الإسرائيلى الجديد"[١٦]. وخلافا لمسرحيات فترة الاستيطان حيث تحددت رؤيتها للواقع الصهيونى فى فلسطين من منظور واقع الشتات، فإن أبناء هذا الجيل، كما عرفتهم أنيتنا شاپيرا، لايكرهون العرب ولايساوون كآبائهم بين العربى والأجنبى (جواى) المعادى للسامية. كان العرب بالنسبة لهم بمثابة "مشكلة محلية ذات أبعاد واقعية وليست خيالية"، ويمكن حلها بالطرق السلمية أو استخدام القوة وقت الحرب. كان كتاب المسرحية من "جيل فى البلاد" مختلفين عن كل ماسبقهم ومرتبطين أساسا بفلسطين ومايحدث فيها. كانت المسرحيات التى كتبت فى هذه الفترة "مسرحيات واقعية" توظف مواد الواقع الإسرائيلى المنفصل، كما يراها الكتاب المسرحيون، وهذه المواد لاتشتمل تقريبا على عرب.

وتظهر شخصيات عربية فى مسرحية واحدة فقط هى "سيصلون غدا (هم ياجيعو ماحار)" للكاتب ناتان شاحام[١٧] – الصادرة عام ١٩٥٠م – ضمن مجموعة المسرحيات التى تنتمى إلى فترة "جيل فى البلاد". وتعد هذه المسرحية احدى المسرحيات التى افتتحت – كما يقول يسرائيل جور – "فترة جديدة فى المسرح الإسرائيلى، فكانت إشارة إلى ارتفاع مستوى الكتابة المسرحية"[١٨]. ونجد فى هذه المسرحية أسيرين، أحدهما "عربى عجوز" أشار إليه المؤلف فى نهاية "قائمة الشخصيات". والشخصيتان مجهولتان، بلا هوية، وليس لهما أسماء. فهما "عربيان بائسان" (المسرحية ص٣٨)، العجوز "أهبل"، والشاب "بغل" (المسرحية ص٣٩). ويقدم العرب – مثلما كانوا يقدمون فى مسرحيات الاستيطان – كأنماط مثل متخلف نبيل أو

مخلوق حقير، ويظهر هذا جنبا إلى جنب ذاك، ويعد وجود كل منهما بجوار الآخر تجسيدا مسرحيا لصورة العربى لدى اليهود خلال هذه السنوات. وكان للشاب الذى لم يظهر على خشبة المسرح "وجه وسيم، رجولى" (المسرحية ص٤٠)، حتى العجوز "منظره قذر"، وعيناه "عمشتان" (المسرحية ص٤٢). أراد شاحام أن يقدم للمشاهدين الجانب الحقير فى صورة العربى. يتصرف العربى الوسيم، الموجود خارج خشبة المسرح، بشجاعة، أما العجوز الدميم، الذى يظهر أمام المشاهدين كمنافق، فيقدم نفسه على أنه يحب اليهود ويقبل أيدى الجنود حينما يقدمون له الخبز. ولايجد منهما الجنود الذين يستجوبونهم سوى "الدم والأسنان"، ولم يبق إلا "إرسالهم سريعا إلى العالم الآخر"؛ لأنهم شاهدوا أكثر من اللازم. فالعرب بشكل عام "قذارة وليسوا بشرا" (المسرحية ص٤٢). ولايتمحور الجدل حول هل يجب قتل الأسيرين وإنما حول الطريقة والفائدة التى يمكن تحقيقها من ذلك. فجونا قائد الفصيلة لايريد أن يضيع الفرصة لتفجير "متسلل حى" فى الألغام الخطيرة المحيطة بالمبنى. وحينما يقتل الشاب العربى الذى لاتقنعه اللكمات بالهرب فى الاتجاه المطلوب منه أن يسير فيه، نتيجة لإطلاق النار عليه، يرفض القائد الاحتقار "مجرد أنكم قتلتم إنسانا" (المسرحية ص٤١). لقد نجحوا بشكل أفضل مع العجوز، فينفجر أحد الألغام فى جسده.

منعت الرقابة على المسرحيات والأفلام عام ١٩٥٠م عرض الجزء الذى يُرسل فيه أسيران عربيان إلى الموت. ويبرر الرقيب هذا المنع بـ"أسباب سياسية"؛ لأن حكاية إرسال العربيين إلى ساحة ألغام ممنوعة بمقتضى القانون الدولى. واهتم النقد أساسا بمسألة هل من المسموح والمقبول أن نعرض على المسرح الخوف المحتمل والطبيعى لدى المحاربين العبريين، كما أن فرض الطابع الإنسانى على العربى لم يثر لدى النقاد معارضة واضحة. ومن خلال "استقبال" موضوع العربى فى المسرحية يمكن أن نتعرف من عتاب موشيه زيلبرتال، حيث كان الوحيد الذى وجد فى المسرحية عيبا تمثل فى "الاهتمام الظاهرى بموضوع جانبى (العلاقة بالعرب)، ومن الغريب أن نجد (على لسان الشخصيات فى المسرحية) تعبيرا عن الكراهية التى تصل إلى حد المعاملة السيئة والتنكيل فى عمل أديب اشتراكى حساس" (١٩). وفى مسرحية أخرى بعنوان "فى صحارى النقب (بعرفوت هنيجيف)" للكاتب يجأل موسينزون(٢٠)، والتى عرضت ونشرت عام ١٩٤٩م، وتدور حول حرب ١٩٤٨م، نجد فيها جملة واحدة عن العرب جاءت على لسان شخصية شوش المتذمرة "أنت لاتريد أن تقتل، لاتريد الحرب، لاتريد أن تقتل فلاحين بؤساء من فلسطين أو من مصر ولكنك مضطر" (المسرحية ص٢٠).

فالعرب، "الفلاحون البؤساء"، هم الذين خلقوا مشكلة أيديولوجية لدى الشبان العبريين، وهذا بسبب الأمر الصادر لهم الذى يقضى بقتل العرب، مما يتعارض مع خلفية تنشئتهم وأسسها. وسنلتقى بهذا التخبط الذى يميز الموقف العنصرى لأدباء "جيل فى البلاد" وتطوره فى مسرحيات الفترات التالية.

وتجسد عدة مسرحيات للكاتب موشيه شامير تشويه جدية "القضية العربية" فى بعض المسرحيات التى عرضت حتى السبعينيات. حيث يرد ذكر العرب فى مسرحية "الكيلو متر ٥٦" (التى نشرت عام ١٩٤٩م ولم تعرض على مسرح محترف)، وهى أيضا من مسرحيات الحرب، ضمن تعليمات المسرح التى تصور المواجهة بين المكان العربى (القرية العربية) والمكان اليهودى (البيت اليهودى). وهناك بعد آخر للحضور العربى فى المسرحية وهو الإحساس بالحصار المحكم "حيث يسود الشعور طوال الوقت بأنهم يحاصروننا أكثر وأكثر" (المسرحية ص١٠١). وكما فى مسرحية "فى صحارى النقب" يختفى العرب من المسرحية ويتركز الاهتمام فيها على المحاربين العبريين. يغوص شامير فى مسرحية "حرب أبناء النور (ملحيميت بنى أور)"، الصادرة عام ١٩٥٦م، فى التاريخ اليهودى القديم ليصل إلى فترة حكم الملك يناى[٢١] ونجد فيها شخصية هزلية هى الحمّار العربى، الذى بحث فى البداية عن حماره، ويرغب فى النهاية فى اعتناق اليهودية وتعلم التوراة. فقد حول تراچيديا إغفال العربى إلى كوميديا. ويجد اللاجئ العربى الذى يعود إلى بيته فى مسرحية "من أساطير اللد (ميأجادوت لود)"، المنشورة عام ١٩٥٨م، سكانا يهود جاءوا لإحداث التوازن مع السكان العرب، وتجمع هؤلاء المهاجرين اللاجئين القادمين من العراق عناصر مشتركة كثيرة مع العربى – فى الحديث المشوش والممزوج بالعربية وعاداتهم الشرقية ووضعهم كمشتتين: "إذا تعلمت حكومتنا التعامل الجيد مع العرب، ربما يأتى يوم تتعلم فيه التعامل الجيد مع اليهود أيضا" (المسرحية ص١٠١). إن طبيعة الكوميديا تخفف من المواجهة و"تحلها" بأن يأتى صاحب البيت العربى ليترك ممتلكاته برغبته.

قُدم العرب خلال الستينيات أيضا فى بعض العروض التى تتكرر من بداية التجمع الصهيونى فى فلسطين ويختفى فيها النزاع أيضا. ومن هذه المسرحيات مسرحية "الحى (هشخونا)" للكاتب يعقوب بر ناتان الصادرة عام ١٩٦٥م، ومسرحية "أيام ذهبية (ياميم شيل زاهاف)" للكاتب شلومو شابا[٢٢]، والصادرة عام ١٩٦٥م، وكان هذان العرضان بمثابة "حنين"، كما يطلق عليهما بعض النقاد، وكما يشير عنوان المسرحية التى ألفها الكاتب شابا. فالمسرحيتان تعودان إلى الوراء، إلى العقد الثانى

والثالث من هذا القرن كما فى مسرحية "تل أبيب الصغيرة (تيل أفيف هكتانا)" للمولف حاييم حيفير[٢٣]، دان بن أموتس[٢٤]، الصادرة عام ١٩٥٩م، وتصور هاتان المسرحيتان ماضيا منسجما بلا قلق، والذى يظهر أيضا فى العلاقات بين اليهود والعرب. كانت شخصية العربى فى العروض الكوميدية ذات طابع يتسم بالحنين، بينما كانت فى العروض الأخرى شخصية "ملحقة" غير مميزة. وتفتقد هذه العروض لديكور المدينة العربية ونغماتها وملابس سكانها ومتعلقاتهم، كما كانت الشخصيات العربية المقدمة فيها جزءا من الخلفية، من إنكار الوجود المستقل.

وفى ضوء تجاهل "القضية العربية" وتشويهها تنفرد بالساحة فى هذه الفترة المسرحية الإسرائيلية الساخرة، التى ظهرت فيها شخصيات عربية، وقدمت أمام الجمهور اليهودى بعض مشاكلها. استعان الكتاب بدءا من نهاية الخمسينيات فصاعدا بالمشاهد "المشوهة" للأسلوب، للتعبير من خلالها عما يبدو لهم معيبا ومشوها فى التعامل مع العربى الإسرائيلى. ويتحايل المسرح الساخر، الذى يتميز بأنه مسرح صغير ويتوجه إلى جمهور محدود ويتسامح مع جنوح المهرجين، على الأجهزة الرقابية الرسمية وغير الرسمية. وتُستخدم المسرحية الساخرة أحيانا، مثلما فى سياق الموضوع العربى، كمقياس للموضوعات المحظورة التى أخذت فى إطارها مايشبه المشروعية التى تتيح عرضها بعد ذلك على المسرح الرسمى وبأساليب مسرحية أخرى.

كان الحكم العسكرى هدفا أساسيا لهجوم المسرحية الساخرة، التى عبرت عن معارضة قسم من الجمهور اليهودى الإسرائيلى لاستمرار تطبيقه. وجهت سهام السخرية اللاذعة إلى الحكام العسكريين الذين قدموا كعاطلين يحتقرون العربى فى مسرحيتين ألفهما الكاتبان دان بن أموتس وحاييم حيفير، الأولى بعنوان "أمثال العرب (مشلاى عاراڤ)" والثانية بعنوان "قنبلة موقوتة (پتستسات هزمان)" – وعرضت هاتان المسرحيتان عام ١٩٦١م – فجاء فيهما بهذا الخصوص "هذا شعب كسول، متخلف، نائم / لن يتكيف مع هذه البلاد" (مشهد "حكام عسكريون (موشليم تسڤائييم)" من مسرحية "قنبلة موقوتة"). كما قدم الحكم العسكرى بشكل ساخر كـ"أب طيب" يقدم تصريحات لكل شئ: للسفر والعمل والزواج والتظاهر... (مشهد "آه، أيها الحكم العسكرى (أوه! ياممشل)" من مسرحية "أمثال العرب"). تتواجد أجهزة الأمن فى كل مكان، حتى فى المدرسة: "أيها الأولاد، أريدكم أن تكتبوا لى فى البيت موضوعا إنشائيا عما فعله 'الوالد فى حرب ١٩٤٨م' والموضوعات الإنشائية الهامة سنسلمها إلى جهاز الأمن الداخلى" (مشهد "المدرسة (بيت هسيفير)" من مسرحية "أمثال العرب").

كما يقدم موضوع الطرد من الأرض فى المسرحية الساخرة، ضمن سياق أولئك "اليهود الطيبين" الذين يدافعون عن العرب:

"الحارس الفتى" أو "مابام"(٢٥) هل تعرف، هذا الحزب يحب العرب جدا. جدا جدا. فهؤلاء ليسوا كالآخرين. إذا أخذوا أرض العرب لايتركوها هكذا مع النباتات الشائكة، لا والله، يحرثونها ويزرعونها ويحصدونها ويتحدثون عن العربى بكلام طيب، ليس مثل الآخرين" (مشهد "السائقون (هنهاجيم)" من مسرحية "أمثال العرب").

ونجد مع ذلك فى عرض شخصية العربى فى المسرحية الساخرة ثنائية معروفة – فهى تدافع عنه أمام ظالميه ولكنها أيضا تصور بـ"موضوعية" "جانبه الآخر"، وتستعين فى ذلك ببعض الآراء القديمة عن المجتمع العربى وعاداته. فالعرب فى المسرحيات الساخرة تركوا فلاحة الأرض، ومع التطور فقدوا بساطتهم وتعلموا استغلال نظام الأحزاب الإسرائيلى والاستفادة منه كثيرا (مشهد "هكذا تنتج القرية الضعف/ خبز بدون تعب (كاخ هكفار موتسئ كيفلايم/ ليحيم بلى زيعات كپايم)"، ومشهد "يزرعون بالدموع (زورعيم بديمعوت)"، أمثال العرب). فمازالوا يحتفظون بأربع نساء (مشهد "ماذا يريد أى رجل (ما روتسيه كل جيڤير)"، أمثال العرب)، ولازالت لديهم ميول جنسية شاذة (مشهد "السائقون"، أمثال العرب)، يبيعون أخواتهم لمن يدفع أكثر (مشهد "لنا أخت صغيرة (أحوت لانو كتانا)" أمثال العرب)، ولاتتوفر لديهم حتى الآن نظم الوقاية الصحية الشخصية:

المدرس: ألم تتعلم بعد غسيل الأيدى يافؤاد؟

فؤاد: تعلمت ولكن نسيت، أيها المدرس (مشهد "المدرسة"، أمثال العرب).

كانت الشخصيات العربية فى المسرحيات الساخرة شخصيات شبه تهكمية، ويأتى ذلك فى الأساس بسبب لغتها المضطربة. فالعرب يتحدثون فى المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد عبرية مضطربة صوتيا وقواعديا وصرفيا ومختلطة بكلمات عربية ولكن بـ"لهجة شرقية عربية"، فالسب والشتائم بالعربية، و"النغمات" العربية مع تكرارات كثيرة "يا روحى، إن شاء الله نحن مجانين مثل اليهود!" (مشهد "السائقون" ومشهد "المدرسة"، أمثال العرب).

ويأتى اختفاء العربى من الثقافة الإسرائيلية بما فى ذلك مسرحها بعد حرب ضروس، ثم ظهوره المتأخر السقيم كشخصية ساخرة، أو كوسيلة تعبر عن الحنين أو كشخصية فى المسرحية الساخرة وليس كشخصية ذات علاقة مباشرة بالواقع، ويأتى

كل هذا نتيجة لفصل اليهود عن العرب فى هذه الفترة. كانت "المسألة العربية" فى الواقع الإسرائيلى حتى حرب الأيام الستة "مسألة مختفية"(٢٦)، كما أطلق عليها يتسحاق أفشتاين عام ١٩٠٥م. وعلى امتداد مايزيد عن عقدين من الزمن كان العربى مختفيا وأخرس فى الثقافة الإسرائيلية، ولكن فى بداية السبعينيات برز تحول فى العلاقة به. وكانت المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد إلى جانب الأغانى الساخرة، التى انتقدت على الهامش الموقف المشوه للمجتمع الإسرائيلى من "القضية العربية"، من الخصائص الأولى للتعامل المختلف مع القضية التى يعرضها العربى أمام الأغلبية اليهودية.

الفصل الثالث

البدايات

١٩٦٧م - ١٩٧٣م

غيرت حرب الأيام الستة علاقة المؤسسة الإسرائيلية بالعرب سكان إسرائيل. فقد تبلور لدى واضعى السياسة رأى مفاده أن عرب إسرائيل يفضلون وضعهم فى دولة إسرائيل بسبب تفوقهم الاقتصادى ومستوى معيشتهم، الذى كان مرتفعا بالمقارنة بمستوى المعيشة لعرب الأراضى المحتلة. وعزز الانتصار فى الحرب الإحساس بالثقة لدى الغالبية من اليهود وشجع الاستعداد نحو سياسة ليبرالية، كتلك التى تستهدف التعايش بين اليهود والعرب. وأتاح إلغاء الحكم العسكرى عام ١٩٦٦م تحقيق دفعة كبيرة، كما سمح بإقامة علاقات متنوعة بين اليهود والعرب، وحد من توتر الفصل بين الجماعتين. وزاد لدى الفنانين وكتاب المسرح الوعى بظلم إسرائيل، فعبروا عن ذلك فى أعمالهم، وجاءت هذه التعبيرات الفنية - التى مازالت محدودة - كعوامل مساعدة فى تغيير علاقة الأغلبية بالأقلية.

حملت المواجهة الفنية لـ"القضية العربية" طابعا نقديا، فتعارض وتطالب بتعديل الوضع القائم. ونجد التوجه ذاته فى أنشطة جماعة الفنانين التى أقامت لمدة أربعة شهور عام ١٩٧٢م فى الوادى الذى يقع بين كيبوتس "ميتسر" والقرية العربية "مسر". وقد تأثر هؤلاء الفنانون بالبيئة المحيطة بهم، بالقرية العربية والكيبوتس المجاور لها، وعبروا كذلك عن مشاعر وأحاسيس الذين يعيشون فيها ودعوا إلى لقاءات ومناقشات. وقدم ميخا أولمان فى هذا الإطار ماعرف بـ"تبديل الأراضى" - البئران اللذان حفرا وسط القرية العربية والكيبوتس والأرض التى زرعت بمائهما تم استبدالهما بين المكانين. كما نظم أولمان لقاءات بين الشباب العربى والشباب اليهودى الذى أثار مشكلة طرد العرب من أراضيهم.

حدث بدءا من السنوات الأولى من عقد السبعينيات تحول فى موقف المسرح الإسرائيلى من العرب. ويأتى هذا على خلفية اختفاء العربى فى القصة (باستثناء رواية قصيرة واحدة "نوڤيله" وهى "البستان (هيردیس)" للكاتب بنيامين تاموز[1]، والتى صدرت عام ١٩٧٢م)، وتشكيله فى السينما الإسرائيلية كعدو بعيد محل تهكم. وكانت بداية هذا التحول مترددة؛ لأن الدافع الأساسى لتقديم الموضوع العربى كان من جانب الكتاب المسرحيين والمعدين للمسرح فقط، ويبدو أن الجمهور ووجهاءه لم يكونوا مستعدين لقبول ذلك. فقد قوبل عرضان بمعارضة شديدة، وأحدهما فشل فى المحاولة الأولى لعرضه. وقد أثار عرض مسرحية "ملكة الحمام (ملكات هاأمباتيا)" للكاتب حانوخ لڤين[2]، والتى عرضت عام ١٩٧٠م، جدلا محتدما فأوقف عرضها على المسرح بعد مضى تسع عشرة ليلة. وكان مصير مسرحية "مدينة واحدة (عير أحات)" للكاتب إيلان رونين ومايكل اليرديس، التى عرضت عام ١٩٧٣م، مشابها لمصير المسرحية السابقة. فقد اعترضت الرقابة عليها بعد تقديم عدة عروض، فأسقطت منها بعض الأجزاء التى قدمت الصورة السلبية للعربى لدى اليهود. كما عرضت مسرحية "العودة (هشيڤا)" للكاتبة مريام كينى، التى عرضت عام ١٩٧٣م، ست عشرة ليلة فقط. وعلى الجانب الآخر قوبل عرض مسرحية "التعايش (دو كيوم)" للكاتب محمد وتد، الذى قدم عام ١٩٧٠م، ولم يحو هذا العرض التهكم أو النقد اللاذع الموجودين فى مسرحيتى لڤين ورونين، بدعم الجمهور ومؤسسات أخرى وتأييدها. وقدمت هذه العروض على مسارح هامشية، علما بأن عرض الموضوع العربى سيستمر على هامش المؤسسة المسرحية حتى منتصف الثمانينيات. وقد كان مطلوبا أن يمر مايزيد عن عقد من الزمن ليعوُد هذا الموضوع إلى مركز ذخيرة المسرح الإسرائيلى والمسارح "الكبيرة"، ولا يتأتى هذا بإلا بالمساعدة الجادة للواقع خارج المسرح.

وقد كان اختيار أساليب هذه العروض مقصودا: أسلوب "وثائقى" لمسرحية "التعايش"، وأسلوب وثائقى ساخر لمسرحية "مدينة واحدة"، وأسلوب ساخر لمسرحية "ملكة الحمام". وقد خدم الأسلوب الوثائقى والأسلوب الساخر هدف الأدباء فى الإدلاء برأيهم اللاذع فى المجال السياسى. وظف الكتاب المسرحيون فى ثلاث من أربع مسرحيات الشخصيات العربية توظيفا فنيا بهدف عرض مشاكلهم التى تواجههم – فالعربى جزء من النقد الموجه لضياع المثل الطليعية الصهيونية فى مسرحية "العودة"، وكان عنصرا رئيسيا فى قائمة الاتهامات التى قدمها حانوخ لڤين ضد المجتمع الإسرائيلى، كما كان تجسيدا لأحد الموضوعات الإشكالية لمدينة القدس فى مسرحية

"مدينة واحدة". وكان الكاتب العربى هو الوحيد الذى تناول العلاقات بين الأغلبية اليهودية والأقلية العربية كموضوع رئيسى.

وقد عرضت على مسرح حيفا عام ١٩٧٠م المسرحية الأولى لكاتب عربى وهى "التعايش" للكاتب محمد وتد، وأخرجتها نولا تشلتون، وحقق عرضها نجاحا كبيرا لدى الجمهور، فقدمت على امتداد تسعين ليلة. وكانت مسرحية "التعايش"، التى كان لها عنوان فرعى آخر هو "حوار بين العرب"، إعدادا لحوارات مع العرب الإسرائيليين فى شكل مسرحية تضم خمس شخصيات. ويشير العنوان إلى هدف المصالحة من جانب وتد وتشلتون - و"التعايش" كان بمثابة سياسة حكومة إسرائيل تجاه عرب إسرائيل منذ عام ١٩٦٤م حيث تطلعت الحكومة إلى تطوير الحياة الجماعية والحد من إحساس الأقلية العربية فى إسرائيل بالاغتراب. ونجد فى النص "دراسة" لعوامل التوتر بين الشعبين، وخاصة انعدام ثقة اليهود فى العرب. كما يعرض المؤلف فى المسرحية سلسلة من المشاكل الموجودة بين العرب واليهود وبين العرب أنفسهم، مثل: الشكوى من حالات سوء معاملة اليهود للعرب، والاختبارات المهينة التى يجدون أنفسهم مضطرين لاجتيازها، ومشكلة الولاء المزدوج لعرب إسرائيل، وعرض مظاهر التحول التى سادت مع انتشار الطابع الحضرى فى القرية العربية. وينتقد المؤلف فى المسرحية كذلك خطأ تطبيق سياسة التعايش ويعبر عن أمنياته بمستقبل يتغير فيه انعدام الثقة والقيم فى العلاقات بين اليهود والعرب.

لقد جاء تقديم شخصية العربى فى مسرحية "التعايش" تقديما دفاعيا فى مجمله، فقد شُكل كشخصية منكوبة لاتمثل أى تهديد. ويشار فى المسرحية كذلك إلى مشاكل شائكة مثل الطرد من الأرض ومشكلة اللاجئين، فنجد قصة اللاجئ العربى فى المسرحية تنتهى بعودته إلى بيته، وهى "نهاية سعيدة" لم يحظ بها أكثر من نصف مليون لاجئ. ويؤكد الناقد حاييم جمزو على أنه برز فى هذا العرض توجه واضح مفاده: تقديم العربى ومشاكله، كلما أمكن عرضها وكلما أمكن استقبالها، أمام الجماهير اليهودية، لذا "نجد فى النص المسرحى ماهو مرغوب أكثر مماهو موجود"(٣). ومع ذلك لفت هذا العرض الانتباه وركز بشكل كبير على قضية التعامل مع الشخصية العربية. حاول الكاتب أ. ب. يهوشوع - الذى تساءل فى كراسة المسرحية "هل نراهم؟ هل نرى عرب إسرائيل؟ هل نحن مشغولون بالقدر الكافى بالمشاكل الخطيرة المرتبطة

بالصراع العربى الإسرائيلى أكثر من توجهنا لنرى ونتعرف على العربى الموجود بجوار أبوابنا فعلا؟" - التعرف على "الآخر" ومشاكله بعد مضى عدة سنوات في رواية "العاشق (همآهيڤ)" (التى عُرضت مسرحيا بعد ذلك تحت عنوان "نعيم"، وقدمت على المسرح عام ١٩٧٨م).

وقد أدى ممثلون يهود أدوار الشخصيات العربية على خشبة المسرح. لم تختر نولا تشلتون ممثلين عرب؛ لأنه "ليس في مقدور أى عربى أن يقول هذا الكلام على حقيقته ليلة تلو الأخرى، نحن نتحدث باسمهم ومن أجلهم وبمادتهم. أُعتقد أن هذا أكثر إقناعا"(٤). كان الأدباء والجمهور عام ١٩٧٠م مستعدين للاستماع إلى مشاكل الأقلية العربية، وهى مصاغة عن طريق عربى إسرائيلى يعرف جيدا الجمهور الذى يتوجه إليه، ويعرض فقط المشاكل التى يبدى المشاهدون الاستعداد لمواجهتها، وبإخراج مخرجة يهودية وأداء ممثلين يهود. وتبرز حقيقة هامة بخصوص المصاعب التى كانت تواجه الممثلين اليهود فى أداء أدوار الشخصيات العربية وهى أن أثنين منهم (إيلان توران وأمنون مسكين) أديا أدوار العرب وكيّفا نطق العبرية ليصبح كنطق العربية وكذلك الحركات "المناسبة"، أما بقية الممثلين فقد اكتفوا بـ"الاقتباس" الموجود في النص. وهكذا قُدم العربى كمن يحتاج إلى وصاية اليهودى فى إيضاح مشاكله وحلها، بل هو نفسه يطلب ذلك. وهكذا يمكن بل ويجب القضاء على مشاعر الدونية ومظاهرها وكذلك الاغتراب والظلم وفق الرؤية المتفائلة للكاتب وتد، بفضل الرغبة الجادة من الجانب اليهودى من خلال تعميق الاعتراف المتبادل. ومن هذه الزاوية تعد مسرحية "التعايش" نصا مسرحيا يحوى نموذجا لحل الصراع، كانت البداية على خشبة المسرح، وبعد ذلك على أرض الواقع خارج المسرح. ويؤيد وتد نفسه الأيديولوچية التصالحية لحركة "الحارس الفتى"، التى التقينا بها من قبل في مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت يتدورى. والتشابه بين هذه المسرحيات لايقتصر فقط على المضامين وعرض هدف المستقبل المشترك وإنما فى طرق التعبير المسرحية، التى تميل إلى الجانب التعليمى.

وتبدأ أحداث مسرحية "ملكة الحمام"، التى كانت "برنامجا مسرحيا ساخرا من جزئين عن عودة الأخوة فى ظل المدافع"، بمقابلة صحفية تجيب فيها مجموعة من الشباب الإسرائيلى على "موقفنا فى المنطقة من زاوية علاقاتنا مع العرب"، وحينما ترد إجابتهم بلا مضمون تبدو وكأنها حروف عطف وأدوات شرط مرصوصة بجوار بعضها

(المسرحية ص٦٣). وقد استمر تجاهل "المسألة العربية" واستبعادها من الثقافة الإسرائيلية، منذ الخمسينيات والستينيات، وتدل على ذلك التراكيب اللغوية الفارغة التى أوردها حانوخ لڤين فى الحوار الإسرائيلى فى بداية السبعينيات. ومن هنا أحدثت المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سمتوخا" الواردة فى مسرحية "ملكة الحمام" تغييرا هاما، أثر على كتاب مسرحيين آخرين ، وقدمت نوذجا للشخصية العربية فى المسرحية الإسرائيلية. وسمتوخا عامل فى مقهى يخدم فيها اليهود. فهو العربى الحقير المستغل، والذى سنلتقى بأمثاله مرات عديدة. وقدمت هذه المسرحية القصيرة ولأول مرة على المسرح الإسرائيلى الاستغلال الاقتصادى الذى يمارس ضد العرب، الذين رفعت عنهم قيود الحكم العسكرى وسمح لهم بالإنخراط فى سوق العمل الإسرائيلى للقيام بأعمال لايرغب اليهود فى ممارستها. كما نجد فىّ المسرحية القصيرة معالجة للتهديد الأمنى الذى ظهر بعد حرب ١٩٦٧م مع تعاظم النشاط الفدائى الفلسطينى. فالاحتقار الذى تبديه الشخصيات اليهودية تجاه العربى الذى منى بالهزيمة يختلط بالخوف من انتقام المحتقر والمستغل، ذلك الخوف الذى سيتزايد فى السنوات القادمة كلما تزايدت حدة المواجهة مع الفلسطينيين.

أثارت مسرحية "ملكة الحمام" نقدا وجدلا كبيرا، فقد عُبر من خلالها على مايبدو عن المخاوف من تفنيد الإجماع اليهودى الصهيونى على "المسألة العربية" على الملأ وفى مكان مقدس بمفاهيم الثقافة الإسرائيلية، وهو المسرح كمؤسسة جماهيرية. كان موشيه ديان(٥)، الذى كان يشغل فى تلك الأثناء منصب وزير الدفاع، من بين منتقدى المسرحية، فقد كان يرى أن العرض يعكس انفصال مؤلفيه عن الواقع، وأن هذا العرض يشجع توجهات سلبية ويصور دولة إسرائيل على أنها "بالوعة صرف صحى كبيرة تنبعث منها رائحة كريهة يحاولون فيها قمع العرب"(٦). كشفت مسرحية لڤين الساخرة فى تهكم عما تبقى من الزهو القومى للإسرائيليين وتجاهلهم للـ"آخر" العربى. ومن هذه الزاوية نجد لڤين النقيض الموضوعى لأحلام محمد وتد: فاستغلال العرب واحتقارهم، حسب رؤيته، وجه آخر من القومية الشوفينية المتعصبة، وينبع الحكم عليها بذلك من خلال علاقات المحتقِر بالمحتقَر كحالة وجودية للسلوك الإنسانى، الذى ليس له من سبيل لإصلاحه.

كانت مسرحية "مدينة واحدة"، مثل مسرحية "التعايش"، عبارة عن إعداد لمادة جمعت من المقابلات الصحفية التى أجراها إيلان رونين بالتعاون مع المخرج مايكل

البرديس في كتابة المسرحية. صاحبت العروض الأولى على مسرح الخان بالقدس ردود فعل حادة من جانب جمهور المشاهدين، وخرج بعضهم، مثل يجآل يادين، في مظاهرات احتجاجية. وبضغط من الإدارة العامة للمسرح والصحفيين الذين أجريا اللقاءات (دام مرجليت ومتى جولان) خضع كل الجزء الذى يتطرق إلى العرب للرقابة، وعرض النص الأصلي أربع مرات فقط. تشتمل النسخة الكاملة لمسرحية "مدينة واحدة" على سمات صورة العربي لدى اليهود، وهي تتناسب بقدر كبير مع معطيات بحث بنياميني الذى أجرى عام ١٩٦٨م، والذى يشير إلى السوء والظلم في صورة العربي في نظر الشباب الإسرائيلي بعد حرب الأيام الستة. فقد نظر إلى العربي في البحث على أنه شخصية سلبية في الأساس: "قديم جدا"، و"قبيح"، و"منحني"، و"بطيء"، و"سلبي"، و"غير ناجح على الإطلاق"، و"غير مهم"، و"لايعترف بالجميل"، و"صعب"، و"أناني"، "وشرير"، و"سكير" وغير ذلك من الصفات السلبية. وفي مقابل ذلك تجد الشخص اليهودى الإسرائيلي شخصية إيجابية: "بطولى جدا"، و"متفائل"، و"يعترف بالجميل"، و"منكر لذاته"، و"وسيم"، و"مباشر"، و"متعالي"، و"سريع" وغير ذلك(٧). ونجد في المسرحية تصنيفا للآراء القديمة التي كونها اليهود عن العرب والتي تجسد مسرحيا نتائج بحث بنياميني. فاليهود الذين أجريت معهم لقاءات صحفية لزوم العرض ينسبون إلى العرب: الكسل والقذارة والذل واحتقار المرأة (إنهم يحلمون باغتصاب كل اليهوديات). والعربي في المسرحية يشهد على نفسه بذلك فيقول:

أنا عربي، لي شارب، (ارتدى) كوفية، وأنا قذر، عفن، همجي، جبان، منافق، ماكر، لدى عقلية عبد، لذا فأنا مخادع بدون ثقافة، أنا خائن ولايمكن الاعتماد على. أنا أقوم بالعمل العربي وأبيع ذمتي مقابل عدة قروش. أطعن دائما بالسكين في الظهر، وحلمي الكبير هو أن أشرب دم كل اليهود.

تتحدد منظومة العلاقات بين الشعبين في فقرات تشهد على رغبة اليهود في تجاهل العرب والانعزال عنهم، ونجد بينها تعبيرات عن الرؤية "السيادية – الانعزالية"، أو عن الرؤية "التاريخية" التي تقضي بأنه لايوجد "خيار آخر"، بمعنى أن معظم العالم ضد الشعب اليهودى لهذا حكم عليه بالدخول في مواجهة مستمرة مع العدو العربي.

ونجد تجديدا هاما في مسرحية "العودة" للكاتبة مريام كيني، حيث يتوجه الصبار الإسرائيلي إلى إبيه وينتقد الرؤية الأيديولوجية الصهيونية الطليعية الآخذة في الاختفاء ويطلب منه تطبيق العدل مع صديقه العربي، الذى صادروا منزله:

راوڤين: جئت إلى هنا كمثالى، أنت وأمي، أردتم أن تقيموا هنا مجتمعا أكثر عدلا، تركتم كل شئ، كنتم ثوريين، وماذا نتج عن ذلك، حولتم العرب إلى ثوريين فى هذه المنطقة.

حدثت تغييرات فى تشكيل شخصية رياض فى نسختى المسرحية (نسخة عام ١٩٧٣م، ونسخة عام ١٩٧٥م) لتعكس التغييرات التى حدثت فى شخصية العربى لدى اليهود الإسرائيليين. كان رياض فى النسخة الأولى، حسب تصوير توم ليڤى الذى أخرج العرض المسرحى الثاني: "منكسرا، يعانى، بائسا" وقريبا من صورة العربى الواردة فى بحث بنياميني، ويأتى هذا على الرغم من تشكيله كشخصية واقعية وأداء هذا الدور من جانب ممثل عربى (هو الممثل مكرم خورى). جاءت شخصية رياض فى النسخة الثانية، التى كتبت بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م وبالتوافق مع التغييرات التى حدثت فى شخصية العربى والتى سنعرض لها فى الفصل القادم، شخصية مركبة ومهمة "تعاني من مشاكل"، شخصية "متناقضة" فى علاقتها بالواقع الإسرائيلى.

كانت مسرحية "العودة" المسرحية الأولى من بين مسرحيات كثيرة تعرض الوضع العربى وتنتهى بنهاية مفتوحة من ناحية الحكاية لتعبر من خلال ذلك عن الارتباك. فلا نجد فيها حلا إيجابيا أو متفائلا للعلاقات بين الشخصيات ولا للمشاكل التى تعرضها. كما أن قصة الحب التى بين العربى واليهودية ستنتهى بالانفصال. فرياض لن يعود إلى بيته ولن يحصل على تعويض عن أملاكه. ويشير عدم فك العقدة واختفاء الحل إلى حيرة ومخاوف الكاتب المسرحى الإسرائيلى من مستقبل العلاقات بين الشعبين، وستتوتر هذه العلاقات خلال السنوات القادمة.

الفصل الرابع

النمط والنمط المضاد

١٩٧٣م - ١٩٨٢م

كان الأمل وعدم الثقة والتفاؤل والتشاؤم معا سمة تميز علاقات اليهود بالعرب في الواقع والمسرح خلال الفترة التى بين حرب ١٩٧٣م وحرب لبنان. وقد وقعت خلال هذه الفترة تغييرات سياسية هامة، كانت لها تداعياتها أيضا على السياسة التى أخذت تتسم بالليبرالية تجاه العرب سكان إسرائيل. فمسيرة السلام مع مصر خلقت آمالا عريضة لدى قطاع من الجمهور اليهودى فى إقامة علاقات إيجابية مع العرب، ويمكن أن نتبين ذلك أيضا من الزيادة فى أعداد المسرحيات التى تضم شخصية عربية. وعلى الرغم من ذلك نجد مايشير إلى أزمة ثقة فى العلاقات بين العرب واليهود التى وصلت إلى أوجها عام ١٩٧٦م، فى أحداث "يوم الأرض [١]"، والتى تظاهر فيها عرب إسرائيل ضد سياسة مصادرة الأراضى ونتائجها - قتلى وجرحى كما أصبحت "مناسبة سنوية . واستمر الخوف من الجمهور العربى كخطر أمنى فى توجيه بعض واضعى السياسة. فقد زاد المنعطف الحاد الذى جاء بالليكود[٢] إلى السلطة، وكذلك الزيادة فى معدل الاستيطان اليهودى فى الأراضى المحتلة زاد من الخلاف فى الرأى حول مستقبل الأراضى المحتلة. وكان المسرح بدءا من عام ١٩٧٥م أداة للتعبير عن المعارضة، واستخدمت الشخصيات العربية من جانب الكتاب المسرحيين الإسرائيليين فى نقد سياسة حكومة إسرائيل تجاه العرب فى إسرائيل.

كانت حرب أكتوبر ١٩٧٣، التى زلزلت كيان المجتمع الإسرائيلى ومؤسساته، بمثابة حدث سياسى درامى أثر - مثله فى ذلك مثل أحداث من هذا النوع - أيضا على المفاهيم القومية المتصلة بهذا الموضوع. فاستكمال بحث كلمان بنياميني، الذى

أجرى عام ١٩٧٤م، كشف عن تحسن صورة العربى لدى الشباب الإسرائيلى مع التخفيف من الحماس لصورة اليهودى الإسرائيلى، وهذا التغير يعبر عن ظاهرة "الصحوة النفسية من نتائج حرب ١٩٦٧م"، ولكن تقديم العربى مازال يفهم لدى الشباب اليهودى الإسرائيلى على أنه مقزز جدا. أجريت مرحلة أخرى من هذا البحث عام ١٩٧٩م بعد الاتفاقيات المرحلية بين إسرائيل ومصر أثناء الهدوء النسبى فى المجال العسكرى وخلال مسيرة السلام مع مصر. وقد غيرت هذه الأحداث طريقة التفكير فى علاقة اليهودى بالعربى، وتتم هذه العلاقات الآن بمفاهيم متشابهة. ومع ذلك يتمتع اليهودى والعربى برؤية متشائمة تجاه مستقبل مشترك. ويشير بحث يوحنان هوفمان - الذى أجرى عام ١٩٨٠م حول العلاقات بين اليهود والعرب - إلى أن "العلاقة بالمواطن العربى متحفظة، ولايتخلص اليهودى من اعتبار العرب أبناء للشعب الثانى المعادى لنا باستخدام السلاح". ووجد هوفمان لدى العربى "مايشبه التناقض الداخلى بين الرغبة فى الاندماج فى الدولة فى كافة مناحى الحياة من ناحية وبين الروح الفلسطينية المتعاظمة داخله من ناحية أخرى"[٣]، وبعد مضى عدة سنوات على ذلك أشار هوفمان وكميل نجار إلى تزايد هذا التوجه "الذى لايبشر بخير عن المستقبل القريب"[٤].

تعامل الأدباء والفنانون والفنيون فى المسرح خلال هذه الفترة مع العربى الإسرائيلى على أنه شريك محتمل فى حل النزاع. ووجد جلعاد مورج بعد حرب أكتوبر ١٩٧٣م لدى الكتاب الروائيين تغييرات "فى طرق تشكيل الشخصيات العربية وأدائها"[٥]. ففى بعض الروايات التى صدرت خلال هذه الفترة (مثل رواية "لجوء (حاسوت)" للكاتب سامى ميخائيل[٦] والتى صدرت عام ١٩٧٧م، ورواية "العاشق (همآهيف)" للكاتب أ. ب. يهوشوع (الصادرة عام ١٩٧٧م) ورواية "حجرة مغلقة (حيدير ساجور)" للكاتب شمعون بالاس[٧] (الصادرة عام ١٩٨٠م). قدمت الشخصيات العربية فى الروايات على أنها متكاملة الشخصية، تتمتع بهوية مستقلة ولها دور رئيسى فى تطور الحكاية. كما نجد فى هذه الروايات، خاصة فى روايتى "العاشق" و"لجوء" اللتين أعدتا للمسرح، راويا عربيا أو عربيا يتحدث فى مونولوج. وتشير روايتان من هذه الروايات، وهما "العاشق" و"لجوء"، إلى حدود خريطة توقعات الأديب الإسرائيلى لمستقبل العلاقات مع العرب الإسرائيليين - فيهوشوع يميل إلى التفاؤل بينما يؤكد سامى ميخائيل على الفجوات القومية والحواجز الموجودة بين الشعبين.

ونجد فى الفن الإسرائيلى خلال السبعينيات أعمالا عديدة تهتم بـ"المسألة العربية" وقضية اللاجئين والثقافة المحلية الملموسة. لقد سافر بنحاس كوهين جن إلى مخيم اللاجئين فى منطقة أريحا، وتحدث مع اللاجئين وأقام خيمة للمصورين أشبه بالشراع تعبيرا عن "مشاعر الإنسان الذى يعيش فى حالة لجوء مستمر"(٨). واشتكى يتسحاق دنتسيجر من طمس الثقافة العربية المحلية "دمرنا يافا، السوق، إنه تدمير ذاتى لنا، ارتكبنا الإثم نفسه الذى أُرتكب فى حقنا. حولنا العرب إلى "صهاينة"، إنهم يتحدثون فى هلع. 'جئنا من عكا، من يافا، من الرملة'"(٩). نقل دوف أور نير فى "مشروع شوڤال (پروييكيت شوڤال)" نصبا مرسوم عليه امرأة تجرى نحو المقابر البدوية المجاورة لكيبوتس شوڤال. وقد وُثقت الحملة وعرضت فى كيبوتس حاتسور مع بعض التعليقات عليها "متى تركوا المكان؟ ممن يحاولون الهرب؟ وعلى أية مسافة يعيشون الآن؟". بدأ يجأل تومركين فى نهاية السبعينيات فى إبداع "تماثيل مرتبطة بالأرض - أنواع من المذابح كفكرة مضادة لعقيدة الاختيار(١٠). وتعد تماثيل "ترحاله (ندوداڤ)" فى سيناء والجليل والضفة أعمالا سياسية تعترض على الاستيطان اليهودى فى الأراضى المحتلة، وبعضها بمثابة لفتات إيجابية تعبر عن رغبة حسنة فى الاقتراب من العرب وتأييدهم، وقد وجهت التعليقات على التماثيل إلى العرب مثل "أريد أن أقدم الزيتون كرمز مجرد، كإمكانية وحيدة للحياة فى المنطقة - التعايش فى سلام"(١١).

ولم تظهر فى السينما الإسرائيلية خلال هذه السنوات شخصيات عربية تقريبا، باستثناء فيلمى "زوجى ميخائيل (ميخائيل شيلى)" المنتج عام ١٩٧٤، و"الاستغماية (محبوئيم)" المنتج عام ١٩٨٠م، والفيلمان من إخراج دان ڤولمان، وكانت الشخصيات العربية فيهما هامشية. وقد سبق الفيلم التلفزيونى "خربة خزاعة (حيربات حزعا)" للمخرج رام ليڤى زمانه على مايبدو، لذا أثار جدلا جماهيريا وسياسيا. فالإعداد التلفزيونى لقصة ساميخ يزهار قرب المشاهد من العرب الذين كانوا فى السينما حتى هذه الفترة مستبعدين، واستوعبوا بشكل جماعى. فلأول مرة تقدم أمام المشاهدين قضية اللاجئين الفسطينيين. ويلتقى فى هذا الفيلم المحاربون العبريون مع العرب، فى البداية كهدف تطلق عليه النار من بعيد، وبعد ذلك يقتربون أكثر من مواطنى قرية عربية يحتلونها وقرب النهاية، قبل أن يطرد من سيكونون لاجئين، يرى المشاهد مناظر قريبة للوجه أو الأقدام التى تقع فى بركة ماء وتجد صعوبة فى الصعود إلى الشاحنة. كما أن رؤية توزيع الأدوار كانت جديدة فى حينها - عرب قرويون ليسوا ممثلين وممثلون عرب مثل بشرى كرمان لعبوا أدوار سكان خربة خزاعة.

اتسعت مناقشة "المسألة العربية" في المسرح أيضا. ففي ثلاثين من العروض التي قدمت على المسرح خلال هذه الفترة تظهر شخصيات عربية. إن دخول هذه الشخصيات للمسرح يستمر في أن يكون على هامش المنظومة المسرحية – أي على المسارح الصغيرة والمسارح التجريبية للمسارح الكبيرة، ومهرجان عكا، وجماعات مسرحية ومسارح خاصة وعروض لمرة واحدة، وليس على مسرح كبير لمسرح عام. ويمكن أن نضيف إلى ذلك ثلاثة عروض لمسرحيات أتول فوجارد، والتي حاولت توجيه المشاهد من خلال المقابلة Analogy بين الأثيوبي كعربي والعلاقات اليهودية العربية. كما ارتفع عدد العروض التي يؤدي فيها ممثلون عرب أدوار شخصيات عربية، ذلك التمثيل الذي استهدف التوثيق في أداء الأدوار، وكذلك لتجسيد إمكانية التعاون الإيجابي بين الشعبين على الأقل على خشبة المسرح.

كانت أساليب هذه العروض في الماضي ذات طابع "تعليمي": عمل ساخر أو كولاج[١٢] الذي كان بمثابة مجموعة صور حول موضوع (كما في مسرحية "تشارلي كتشارلي" التي عرضت عام ١٩٧٨م، ومسرحية "ثقب في الجدار (حور بكير)" التي عرضت عام ١٩٧٨م، ومسرحية "شكسبيري (شكسبيرمنت)" التي عرضت عام ١٩٨٨١م، ومسرحيات أخرى) وتوجهت بعض هذه العروض إلى الجمهور وتحاول أن تطور المناقشة بعد العرض (مثل مسرحية "مستأجر من الباطن (ديار مشنيه)"، ومسرحية "ثقب في الجدار"). كان التجديد في بعض العروض يتمثل في تقديم العربي كشخصية إنسانية وواقعية. ومن أمثال هذه الشخصيات نجد نعيم وفتحي، الذين جاءا مشكلين بشكل كامل من الروايات ("العاشق" و"لجوء") إلى المسرحيات، حيث نجد صورة حياتهما المسرحية "واقعية".

ونجد تشكيل شخصية العربي في المسرح الإسرائيلي خلال هذه السنوات يمر من النمط إلى التقديم الذي يميل إلى الشكل الواقعي. ويواصل بعض الكتاب المسرحيين توظيف العربي كعلامة على خريطة الأيديولوچية الصهيونية، كصورة مسرحية لتجسيد آراء اجتماعية وسياسية، وبهذا الشكل فإن شخصيته لاتحتاج إلى أي تطوير. ففي مسرحية "تشارلي كتشارلي" للكاتب داني هورڤيتس نجد العربي شخصا مخيفا يرتدي بعض الملابس "العربية"، ويشير شريط طلقات الرصاص الذي على صدره إلى هويته كعدو في التصور القومي الصهيوني. كما نجد كل شخصيات مسرحية "حاكم أريحا (موشيل ياريحو)" للكاتب يوسيف موندي، والتي عرضت عام ١٩٧٥م، شخصيات نمطية عن عمد، سواء كانوا يهودا أو عربا. كان موندي أول

الكتاب المسرحيين الذى قال على خشبة المسرح أن الحماقة فى الاحتلال تفرض على اليهود الإسرائيليين مواجهة بلا أمل للكراهية المتصلبة. ويأتى العرب فى المسرحية، وعنفهم الذى لايعرف الحلول الوسط، خير تجسيد من جانب المسرح لكابوس الـ"آخر" لدى اليهود. إن "دخول" الشخصيات العربية إلى مسرحية "حاكم أريحا" موجه على طريقة التكثيف، التى تزيد من حدة التهديد فيها، مثل الأدوات التى تنضم إلى أدوات أخرى فى مسرحيات العبث وتخلق بذلك تصورات مسرحية. ومع ارتفاع الستار يرى المشاهدون عربيا تخفى كوفيه ملامح وجهه "ينتظر فى صبر، لماذا؟" هكذا يتساءل المؤلف (المسرحية ص٧). وقبل انتهاء المشهد الأول بلحظة تظهر الإجابة، حينما يطعن العربى يهوديا بالسكين، وفى نهاية العرض قبل إسدال الستار نجد على المسرح عربيا ينتظر فى صبر الوقت المناسب المشابه لما سبق.

ويواصل سوبول وميتليونكت ورجف – مثلهم فى ذلك مثل موندى وهوروفيتس – تقديم العربى كعنصر داخل منظومة اعتراضهم على تشوهات وعيوب اليوتوبيا الصهيونية، لذا فإن العرب فى مسرحياتهم إشارات وليست شخصيات حقيقية. وكانت مسرحية "آخر العمال (أحارون هپوعاليم)" للكاتب يهوشوع سوبول، والتى عرضت عام ١٩٨١م، بمثابة مسرحية سيرك تتناول شخصية أهارون بن جوردون، حيث نجد كل الشخصيات فيها قرودا بما فى ذلك الحارس العربى واليهودى القومى المتعصب، الذين يتورطان فى مواجهة محتدمة بلا هدف. وجاءت شخصية أحمد فى مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى (هتيكفا هاأحرونا شيل رحوف نحمانى)" للكاتب هليل ميتليونكت، والتى عرضت عام ١٩٧٤م، وموسى فى مسرحية "موسى والفرعونية (موشيه فهيرعونيت)" للكاتب متى رجف، والتى عرضت عام ١٩٧٨م، وأمثال شخصية سمتوخا للكاتب حانوخ لڤين، كل هذه الشخصيات جاءت لتشير إلى ضياع مثال العمل العبرى والاستغلال الاقتصادى للعرب المرتبط بذلك.

ونجد النمط العربى كذلك فى مسرحية الكاتب المسرحى العربى الإسرائيلى، مثلما فى مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة، التى عرضت عام ١٩٧٨م. فبطل المسرحية طالب جامعى عربى يندمج فى الثقافة الإسرائيلية ويقدم كشخصية إيجابية، واضحة المعالم وواقعية، مثل بقية الشخصيات اليهودية فى المسرحية. كما أن أخاه القروى مشكل كنمط عربى منفر وفظ ومتلعثم وعدوانى ويمثل نقد عوادة لتخلف القرية العربية:

"أنهيت بصعوبة ربع المرحلة الثانوية وزوجوك، والآن كم عمرك؟ ست وثلاثون.. سبع.. ولديك بعض الأولاد.. سبعة.. ستة.. وأنت مجرد فلاح. أولاد وأرض هذا هو كل

شئ. هذا فقط ماتعرفه. فأنت لاتعرف أى شئ آخر سوى ذلك ... ليس لديكم سوى التهديدات. أن تقتنع وتفهم، فهذا ليس متوفرا لديكم! التعامل بالقوة فقط ...".

حققت مسرحية "نعيم" نجاحا خاصا، وهى إعداد مسرحى لرواية "العاشق" للكاتب أ. ب. يهوشوع، قامت بالإعداد والإخراج نولا تشلتون، وعرضت عام ١٩٧٨م. وقدمت المسرحية على خشبة المسرح - كما أشار الناقد جرشون شاكيد - "النمط المضاد للأنماط المعروفة عن العرب"(١٣). أكد الإعداد المسرحى والإخراج - أكثر من الرواية - على شخصية الفتى العربى وشوهت إلى حد ما الشخصيات اليهودية. فنجاح الرواية هيأ الجمهور لتلقي تغييرات فى شخصية العربى، وخاصة تصوير حكاية الحب بين الشاب العربى والفتاة اليهودية، ويرتبط استثناء هذه الحكاية بالتمثيل الصحيح وأداء الأدوار من جانب ممثل عربى كنعيم. كانت شخصية نعيم تعبيرا مسرحيا عن "التطبيع" الذى وجده بحث بنياميني فى صورة العربى لدى اليهود، وربما أكثر من ذلك تجسيداً للتدنى فى الشخصية الذاتية لليهودى الإسرائيلى. فنعيم شخصية عرضت فى المقدمة ونظر إليها على أنها "ذات طابع رجولى خلافا لسيده"، الذى فقد قوته. ومع ذلك نجد فى مركز الرواية والمسرحية "الإسرائيلى الذى لم يعد ثانية رب الدار فى بيته"، لأن عالم قيمه فقد مغزاه. وقد حدت تشلتون، التى حافظت فى الإعداد للمسرح على طريقة المونولوج كما وردت فى الرواية، وربما بغير قصد، من إمكانيات الحوار بين الشخصيات فقط لأسباب متقطعة، وبهذا يجسد النص فى المسرح صعوبة الحوار بين الشعبين.

ونعيم واحد من آلاف الشبان العرب الذين تسربوا فى سن مبكر من المدرسة والقرية وخرجوا للعمل فى المدينة لدى اليهود. فقد حصل على عمل فى ورشة يهودى، ويسبب التشابه بينه وبين ابنه الذى مات فى حادث طرق "يتبناه" ويدخله إلى منزله. ونجد فى هذه المسرحية، مثلما وجدنا فى مسرحية "التعايش" للكاتب وتد وربما تأثرا بها بعد ذلك، تعبيرا عن مصاعب المواجهة التى يعانى منها العربى الإسرائيلى، أى مواجهة الاغتراب "نحن مثل الظلال بالنسبة لهم". فنعيم مزدوج الثقافة يحاول التغلب على تحفظ اليهود من خلال إظهار تمكنه من أشعار بياليك وأعمال أدباء يهود آخرين، نتيجة دراسته فى المدرسة الإسرائيلية إلا أن إندماج نعيم ليس أمرا ممكنا. فالمؤلف والمعدة للمسرح والمخرجة فى الوقت نفسه والجمهور لم يرغبوا فى ذلك. تم التأكيد فى العرض على عروبته من خلال وسائل عديدة: كيّف الممثل إيتسيك ڤاينجرتن الذى أدى

الدور لنفسه لهجة عربية ثقيلة مع بعض الحركات والملابس الملائمة. كما أن النص المسرحى ذاته يرفض الاندماج فى تفاصيل عديدة - فنعيم يتحدث عبرية تحوى بعض التصريفات الشاذة التى تميز من يتعلم لغة أجنبية: "أعطيت لهم مفتاح الشقة لأعد لنفسى نسخة (كفيل)". استخدم نعيم تعبيرات تسمع كترجمة من العربية:"كنت كالسحاب من كثرة المياه"، "مثل الأحمق الذى تسيل منه الدموع وكأنه مازال لدى مطر فى الداخل". كما أن شكل نعيم فى الملابس "عربى" - بعدما اشترى بيچاما "رائعة جدا" تثير ضحك اليهود. كما أنه غير قادر على أكل شرائح السمك، رائحتها غريبة "مثل رائحة التبن"، وهناك العديد من التفصيلات التى تحدد "اختلافه".

وكان لهذا العرض توجه هزلى برز بشكل خاص فى تشكيل شخصية نعيم. وكانت تشلتون تعتقد أن "المادة التى تتعامل معها صعبة وحساسة، والضحك يحررك من هذا، بما يمنحك إمكانية مواجهة أشياء لايمكن مواجهتها بنجاح مع شكل آخر"(١٤). ويبدو أن الوسائل الهزلية سهلت من إجراء عدة تغييرات فى عرض العلاقات اليهودية العربية، وفى تشكيل شخصية العربى فى العرض، وحدّت أيضا من الـ"خطر" الكامن فى دخول العربى الإسرائيلى إلى بيت اليهودى. فالشخصيات اليهودية التى كانت أقل هزلية حظيت بمكانة جادة ووجهت الجمهور إلى مشاكلها وهى نفسها مشاكله فى الوقت ذاته.

لقد أوجدت مسيرة السلام مع مصر داخل إسرائيل شعورا بالتفاؤل نحو مستقبل العلاقات بين اليهود والعرب، وقد ترجم المسرح هذا فى سبعة عروض تحتل الشخصيات العربية مركز أحداثها. ونجد فى هذه العروض وكذلك فى مسرحية "نعيم"، إلى جانب الأمل فى مستقبل أفضل، تعبيرات عن خيبة الأمل والمخاوف. فصاحب الورشة اليهودية مقدم فى مسرحية "نعيم" كمن زادت تبعيته للعربى بعدما "نسى العمل" واحتاج إلى ميكانيكى عربى لينقذه حينما تعطلت سيارته. ونجد الجوانب الخطيرة والمخيفة فى شخصية العربى فى مسرحية "نعيم" كذلك: "حينما تقف فى مكان ما يبدأون على الفور فى الشك بنا" هذا مايقوله نعيم، الذى انضم أخوه إلى الفدائيين. وڤيدوتشا اليهودية العجوز فى المسرحية "لاتثق فيهم أبدا". فهى تطلب من نعيم أن يقرأ لها عن "أن كل العرب يريدون إبادة كل اليهود". ولم تكن تشلتون نفسها متفائلة حيث تقول "سيستمر هذا سنوات حتى يتغير الوضع، هذا بشكل عام، ففى أيرلندا لم يحدث هذا حتى الآن"(١٥). أحبطت المسرحية فى نهايتها التطلعات والآمال التى أثارتها خلال

عرضها نحو مستقبل أفضل – فقد أُبعد نعيم عن حبيبته وعن المجتمع اليهودى وعاد إلى "مكانه"، إلى القرية العربية.

وربما يكون حسن فى مسرحية "مثل رصاصة فى الرأس (كمو كادور باروش)" للكاتبة ميريام كينى، والتى عرضت عام ١٩٨١م، هو نفسه نعيم الذى عاد من القرية. فهو يشير أيضا إلى التغييرات التى حدثت لدى اليهود أكثر مما يشير إلى شخصية العربى ومشاكله. فالمسرحية عبارة عن مونولوج يحكى فيه أميتاى عتاروت، أستاذ الاستشراق، عن مواجهته للعربى – "النمط المضاد" – وهوشاب وسيم وجذاب "كله عضلات. كل جسمه، ولانقطة شحم واحدة، ديك جيد ... يقولون أن هذا لديهم سلاح مناسب". وتقدم كينى هنا، التى عرضت فى مسرحية "العودة (هشيفا)" شابين عربى ويهودى تربطهما علاقة صداقة، خصمين، المنتصر فى كل مباراة هو العربى. فحسن باحث موهوب عن أميتاى ويختلف معه بشأن البحث عن الشاعر يهودا اللاوى(١٦). تسبب حسن فى إلحاق الضرر بأميتاى ولكن بدون قصد، فقد وقعت حادثة جعلت أميتاى قعيدا. ويسيطر بعد ذلك على قلب زوجته. ومن هنا جاء حسن تجسيدا لخوف اليهودى الإسرائيلى من العربى الذى يصعب إعادته إلى "مكانه"، العربى الذى تغلغل إلى الثقافة الإسرائيلية، وإلى المؤسسات المفتوحة أمامه وأيضا إلى بيت اليهودى وسريره واحتل لنفسه مكانا فيها. ويمكن لصاحب البيت الإسرائيلى، الضعيف المحتقر، أن يعرب عن احتجاجه فقط فى نهاية المسرحية "لن نسمح لأى حسن أو محمد بتحطيم حياتنا ... لدى دولة حاربت من أجلها!".

وقد برز تحول هام وجلى فى اتجاه التطبيع مع شخصية العربى والتعامل مع "المسألة العربية" فى المسرح الإسرائيلى من خلال الإعداد المسرحى لرواية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل من قبل إيلان رونين، والتى عرضت عام ١٩٨٠م. وتدور أحداثها حول قصة لجوء فتحى الشاعر العربى الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣م إلى زوجة صديقه اليهودى الذى خرج إلى الحرب. فالعرب فى المسرحية ليسوا أنماطاعادية أو أنماطا مضادة، وإنما نجدهم يمثلون شخصيات متساوية فى الحقوق مع الشخصيات اليهودية. والأديب سامى ميخائيل من مواليد بغداد، وخلافا للكتاب المسرحيين اليهود الإسرائيليين الآخرين بدأ كأديب يكتب بالعربية وبعد ذلك بدأ يكتب بالعبرية. ويقدم سامى ميخائيل، الذى احتل فى البداية كأديب "مكانا هامشيا" فى الثقافة الإسرائيلية، الـ"آخر" العربى ربما من منطلق تعاطف من كان غريبا فى المجتمع الإسرائيلى "الصبارى". فهو يعرف عالم العربى الإسرائيلى وعالم العربى الفلسطينى فى المناطق

المحتلة. كما أنه مهتم بقضاياهم وهم ليسوا شخصيات هامشية في قصصه ومسرحياته، وإنما شخصيات واضحة ومستقلة. ومع ذلك لايخفي ميخائيل في هذه المسرحية (وكذلك في المسرحيات التي ستأتي بعد ذلك) التوتر بين الرغبة في المصالحة وبين مصاعب تحقيقها، كما يكشف أيضا عن التهديد الذي يمثله العربي لليهودي. ويعكس العرب فعلا في مسرحية "لجوء" العلاقة المهينة لليهود كمكون في سلوكهم وأحاسيسهم: "يتعاملون معي وكأنني شخص غريب في بلد ولدت به". ولكن شعارات "أخوة الشعوب"، التي تشكل الخلفية الأيديولوجية المشتركة لمعظم الشخصيات اليهودية والعربية في المسرحية والتي تنتمي إلى الحزب الشيوعي، لاتخفي الدوافع القومية لدى العرب. بل جاءت على عكس ذلك تؤكد عليها. يبتهج العرب الإسرائيليون في بداية الحرب لما بدا لهم نصرا عربيا: "حينما تقف حولك مجموعة وتصيح أمامك أنك خصي، جبان، أنثى، عندئذ نخلع السراويل ونظهر عورتنا". تميل رؤية سامي ميخائيل بشأن النزاع نحو الواقعية المتشائمة التي ربما تنبع من تحطم حلم الأخوة اليهودية العربية، حتى داخل أسرة مختلطة تضم عربيا ويهودية في المسرحية، حيث يتعاطف كل ابن من ابنيها مع الطرف الآخر في النزاع.

وقد تحولت "المسألة العربية" خلال عقد ما بين الحربين إلى موضوع هام في الثقافة الإسرائيلية. فالعربي في هذا السياق هو العربي الإسرائيلي الذي يمكن معه بل وينبغي، كما يعتقد الكتاب المسرحيون، التوصل إلى حل النزاع. وقد عبر المسرح في هذه الفترة عن التفاؤل حول مستقبل العلاقات اليهودية العربية، وواصل داخل النصوص المسرحية إخفاء الخوف من العربي في نهاية المسرحيات، تلك النهاية التي لاتحل عقدة الحكاية ولا المواجهات التي بها. والتغير الحاد الذي حدث في هذه الفترة في شخصية العربي على المسرح هو نفسه التحول من النمط إلى شخصية إشكالية بكل تفاصيلها، وظهر هذا التغير أيضا في التحول من الأسلوب الساخر التعليمي إلى الأسلوب الواقعي. فالعربي الإسرائيلي هو الـ"آخر" في هذه المسرحيات، ولم يكن الفلسطيني من الأراضي المحتلة (الذي يظهر في عرضين فقط، مسرحية "فصيلة ٣، مجموعة ١ (محلاكا ٣، كيتا ١)" للكاتب دليك ڤولينيتس، والتي عرضت عام ١٩٨١م، ومسرحية "لجوء") إلا شخصية هامشية ستحتل لنفسها مكانا على المسرح خلال العقد القادم.

الفصل الخامس

الاقتراب والخوف

١٩٨٢م - ١٩٩٤م

يلتقي زيف عضو الكيبوتس المشارك في حرب لبنان في مسرحيته يلعيم ٨٢ (مسلكدو ٨٢) للكاتب روعي رشكس - والتي عرضت عام ١٩٩٢م على خلفية الانتفاضة، وتدور احداثها عن حرب لبنان - بمجموعة من اصدقائنا من الكيبوتس[1] يغتصبون امراة عربية.

ربما تبلغ من العمر ستين عاما من الصعب معرفة العمر لدى هؤلاء السيدات العربيات انها شيء وسط بين امي وجدتي ترقد على ظهرها على الارض يضاجعها شخص بدين مثل الحيوان اما هذا فبدا يضربها والضغط عليها بشدة الى حد انها فقدت وعيها تماما حسنا جاء دوره اخذ القبضة الحديدية من يد الذي ضاجعها من قبل ووجه لها سلسلة طويلة من اللكمات في وجهها وهشم راسها كله وانا انتهيت تماما من تناول الشطيرة ونزلت من صندوق السيارة سالني المجموعة ماذا يجري هناك فقلت ضاجعوا هذا الشيء الذي يشبه امراة عربية عجوز هذا ما اعتقدت انه يجري هناك هذا هو ماحدث مثلما لدى في الكيبوتس يسيرون حفاة نحو حجرة الطعام وطوال الوقت يسيرون راكبين دراجات. ولكن لديهم يغتصبون العجائز وفي النهاية يوجهون لهن اللكمات في الراس!

احدثت الحرب تغييرات عميقة لدى زيف، فهرب من الجنس وابتعد عن رفاقه فوجد نفسه منبوذا داخل اسرته وكيبوتسه حول الاقتراب والاحتكاك بالسكان العرب المدنيين المعادين المتمردين (الذي قضى على زيف واسرائيليين كثيرين بمواجهتهم في حرب لبنان والانتفاضة) العربي إلى شخصية اكثر واقعية. وزادت المخاوف منه ونجد لهذه المخاوف تعبيرات كثيرة في العقد الأخير، وخاصة في المسرح والسينما

لقد قدم المسرح الإسرائيلى عام ١٩٩٣م ستة عروض عن حرب لبنان. فبعض الكتاب المسرحيين شاركوا فى هذه الحرب وتحاول أعمالهم مواجهة الصدمة، التى مازالت ملامحها واضحة فى الثقافة الإسرائيلية. كانت حرب لبنان (التى أُطلق عليها حرب الخيار)، (ملحيميت بريرا)، ثم أُطلق عليها بعد ذلك "حرب الخدعة" (ملحيميت شولال) عملية عسكرية أثارت خلافا كبيرا فى إسرائيل. فهى حرب قضت على المسلمات القومية وخلقت حركة معارضة خلال السنوات التى تعقدت فيها خيوطها وتطلبت وقوع ضحايا من الجنود الإسرائيليين وفلسطينيين كثيرين. وزادت هذه المعارضة بعد المذبحة التى ارتكبتها الميليشيات المسيحية فى مخيمات اللاجئين فى صابرا وشاتيلا بعدما أعلنت النتائج الخطيرة للجنة التحقيق التى تشكلت بعدها . فقد تدعم لدى قطاع عريض من الجمهور اليهودى فى أعقاب هذه الأحداث الرأى الذى يفيد بأنه لا حل للصراع إلا بالتسوية مع الفلسطينيين، وانقسمت الآراء بشدة حول ثمن هذه التسوية. وشكلت حرب لبنان والانتفاضة وكذلك دخول حزب "كاخ"[٢] إلى الكنيسيت[٣] معارضة فنية حادة لسياسة حكومة اليمين وحكومات الوحدة الوطنية. فقد اعترض المسرح والسينما والأدب والفن والموسيقى، وموسيقى الروك والثقافة الشعبية (مثل أغانى الاحتجاج التى يرددها الجنود) فى الثمانينات والتسعينيات، على سياسة استخدام القوة وطالبت بالتسوية مع الفلسطينيين.

وأصبح الفلسطينيون أنفسهم جزءا من الواقع اليومى للمواجهات الحادة وحوار السلام، الذى قربهم إلى عالم الإسرائيليين. وكان بمقدور مناحيم بيجين عام ١٩٧٥م أن يعترض على مصطلح "فلسطينى" حين قال: "إذا استخدمت كلمة فلسطينى بالنسبة للعربى فإن هذا يستدعى منك التسليم بأن هذه الأرض هى فلسطين. وإذا كانت هى فلسطين فإن هذا يعنى أنها ليست أرض إسرائيل. وإذا لم تكن هذه الأرض هى أرض إسرائيل فماذا نفعل نحن هنا؟". صور ميرون بنبنشتى عام ١٩٨٨م الوضع الذى يستحيل فيه "الاستبعاد التام لوجود الجماعة الفلسطينية"؛ لأنه يأتى نتيجة للـ"هوية المحددة التى يتمتع بها الجانب الآخر ككيان قادر على الصمود الذاتى"[٤]، مثلما حدث فى فترات سابقة. فـ"المسألة العربية"، التى أصبحت "المسألة" الفلسطينية، تثير لدى اليهود الإسرائيليين أيضا المشاعر العنصرية بالإحباط. فلم يعد ينظر إلى الفلسطينى على أنه شخص يرتكب فى حقه إثم قومى واقتصادى وإنما كشخص "يفرض" على الشاب الإسرائيلى أعمالا تعارض ضميره وتربيته. وتعزز زيادة مظاهر الكراهية بين الفلسطينيين واليهود لدى قطاعات عريضة من السكان اليهود وهى المشاعر التى كانت موجودة من قبل، مشاعر الكراهية والخوف والهلع من الفلسطينيين.

ويشير استمرار بحث بنياميني عن صورة العربى لدى الشباب اليهودى الإسرائيلى إلى تغييرات تميل إلى الجانب السلبى فى أعقاب الانتفاضة. فقد قارن بنياميني بين صورة العربى الإسرائيلي وصورة العربى الفلسطينى خلال السنوات ١٩٨٤م–١٩٩٠م. لم يبد بين من شملهم البحث عام ١٩٤٨م تقريبا فروقا هامة، ولكن بعد ثلاث سنوات من الانتفاضة: "تركز الموقف السلبى أكثر على العرب الفلسطينيين الذين بات ينظر إليهم على أنهم مصدر تهديد". وأظهر البحث فى صورة العرب من سكان المناطق المحتلة تزايدا فى بروز ملامحهم، مثل ملامح الخيانة والتطرف والعنف. ويبرز أيضا بالنسبة للعربى الإسرائيلى "موقف سلبى واضح"، فقد نظر إليه منذ الانتفاضة على أنه شخص يصعب الاعتماد على إخلاصه، ولكن صورته أصبحت أكثر إيجابية من صورة الفلسطينى ويبدو أنه أقل تهديدا.

وغذت ثلاثة موجات اعتراض أعمالا كثيرة للمبدعين فى الفن الإسرائيلى خلال العقد الماضى: الاعتراض على حرب لبنان، والاعتراض على الموجه العنصرية لدى اليهود سكان إسرائيل، وخاصة الاعتراض على مائير كاهانا(٥) وحزبه، والاعتراض على استمرار الاحتلال الذى تزايد مع الانتفاضة. وكانت حرب لبنان موضوعا لأعمال فنية كثيرة، كلها تعارضها وتطالب بإنهائها. قدم ديفيد زيف، الذى حرص دائما على مواصلة انتقاده لسياسة إسرائيل تجاه الفلسطينيين، فى معرض مشترك بينه وبين جابى كلازمر ألوان أعلام إسرائيل وفلسطين، وتسبب فى الضجة المتوقعة، كما استمر فى تقديم لوحات فنية أخرى ذات بعد سياسى. ودفعت الرغبة فى الاعتراض على السياسة المتبعة والحوار مع العرب بعض الفنانين اليهود إلى إقامة معارض مشتركة مع فنانين فلسطينيين. حيث أقيم معرضان بعنوان "فنانون إسرائيليون وفلسطينيون ضد الاحتلال"، أو "كفى للاحتلال". وجلب اندماج بعض الفنانين الفلسطينيين فى ثقافة الأغلبية توترا ساخرا نحو الفروق فى رؤى الثقافتين لتلك الرموز والإشارات. فقد طرح عصام أبو شقرة – الذى رسم لوحة بعنوان "صبار فى الأصيص (تسبار بيعتسيس)" – لدى تالى تامير السؤال التالى: "هل يمكن للعربى أن يصبح صبارا"(٦). ويستخدم الصبار فى السياق الفلسطينى لدى الفلاح كوسيلة لرسم حدود المزرعة و"صبار" فى العربية تعنى "عقدة"، وكذلك تعنى "الصبر" و"المثابرة". هذه هى المعانى التى تنسب إلى كلمة أخرى احتلت لنفسها مكانا رئيسيا فى المواجهة الإسرائيلية الفلسطينية وهى "الصمود" الذى تعنى المواجهة، والاستمرار فى الارتباط بالأرض.

واعتبرت الانتفاضة لدى الفنانين الإسرائيليين قضية سياسية وأخلاقية خطيرة، وتعد بشكل خاص عاملا للخوف على وجودهم. وتعاطف الفنان أرنون بن ديفيد - الذى ربط فى أحد أعماله كتابةً بين "منظمة التحرير الفلسطينية P L O " و"إسرائيل" و"الربGod"، ووضع تحت كل كلمة من هذه الكلمات الثلاث حرف الهاء بالعبرية - بالفعل مع الكفاح الفلسطينى، ولكنه يخشى على مصيره كيهودى، فيقول: "أثرت الانتفاضة على بشكل قوى، حيث بدأت أشعر بالخوف على كيانى الجسدى، على قدرتى فى العيش داخل هذا المجتمع"[٧]. وتناولت بعض الأعمال انهيار المسلمات الصهيونية عن طريق سياسة استعمال القوة مع العرب. ومن هذه الأعمال "الكوفيات" (جمع كوفية أو شال - المترجم) للكاتب تسفى جيفاع، والتى إذا تبناها فنان يهودى إسرائيلى، كما ترى شاريت شاپيرا، فإنه ينقل نفسه من ممثل ثقافة الأغلبية إلى ممثل ثقافة الأقلية ويدعم التعامل معها كجماعة ذات هوية خاصة بها[٨].

بحث الملحنون الإسرائيليون فى الماضى عن علاقة بين العناصر العميقة للموسيقى الغربية وبين الموسيقى العربية. فقد طرح ملحنون إسرائيليون فى العقد الأخير فى أعمالهم "المسألة الفلسطينية" ونجد منهم من استعان بمواد موسيقية عربية. فقد غنى أريك شاپيرا "اعزفى، اعزفى على الأحلام"، وهى قصيدة للشاعر شاؤول تشرنحوفسكى[٩]، مترجمة إلى العربية مع مغنية عربية بأسلوب وأنغام عربية، وعزف أمامها عازف كمان من الفرقة الفلهرمونية مقطوعة متطابقة فى الأنغام الموسيقية للحن القصيدة. ويعترض شاپيرا على الإثم الذى ارتكب فى حق الفلسطينيين، ويعترض كذلك على الحرب المفروضة عليه نتيجة لذلك. وهو لايدعو مع ذلك إلى إجراء حوار مع الموسيقى العربية. كما أن تسيفى فلايشر معجبة بالأنغام أكثر من إعجابها بالمضامين السياسية "وتجد فى اللغة العربية تشويقا أكثر مما فى اللغة العبرية"[١٠].

ونجد أيضا - مثلما فى سائر الفنون، كما فى القصة والشعر خلال الثمانينيات - تعبيرا عن الاحتجاج على حرب لبنان وظاهرة كاهانا والانتفاضة. فبعض الأدباء الذين يعترفون بأن للفلسطينيين هوية قوية يختارونهم أيضا موضوعا لأعمالهم. فالعربى الإسرائيلى أو الفلسطينى من المناطق المحتلة ليس أكثر من شخصيات هامشية، لكنها "متساوية" فى تشكيلها مع الشخصيات اليهودية، كما نجدها شخصيات رئيسية فى بعض الروايات التى كتبت فى هذه الفترة. وتحكى قصة "عربى طيب (عارفى توف)" (والمنشورة عام ١٩٨٤م) للكاتب يورام كنيوك[١١] (والتى يحمل

فيها البطل اسما بدويا: يوسف شرارة)، تقص بالضمير الأول للعربى الذى عاش فى عالمين: الإسرائيلى والفلسطينى، ولاينجح فى التوفيق بينهما. وتختار قصتا "شهيد" للكاتب آڤى ڤلنتين (المنشورة عام ١٩٨٩م) و"أساطير الانتفاضة (أجادوت هاإنتفاضة)" للكاتب درور جرين (المنشورة عام ١٩٨٩م) رواة فلسطينيين على خلفية الانتفاضة. ويحكى إيتمار ليڤى عن التمرد فى قصة "علامات الشمس وعلامات القمر (أوتيوت هشميش ڤأوتيوت هيراح)" بواسطة شاب فلسطينى. وقد أعادت الانتفاضة، التى جعلت من الصبية مقاومين، الأديب الإسرائيلى إلى عالم الطفل الفلسطينى، ولكن هذه المرة بدون الإحساس بالمصالحة التى وجدناها فى "العاشق".

ويمكن لثلاثة أعمال من تأليف الكاتب داڤيد جروسمان أن تحدد التغير نحو موضوع العربى وهى: "ابتسامة الجدى (حيوخ هجدى)" (الصادرة عام ١٩٨٣م) و"الزمن الأصفر (هزمان هتسهوڤ)"(الصادرة عام ١٩٨٧م) و"الحاضرون الغائبون (نوخحيم نفكاديم)"(الصادرة عام ١٩٨٣م). ونجد من بين هذه الأعمال "ابتسامة الجدى " فقط كعمل أدبى، والعملان الآخران عبارة عن مقالات صحفية. ويبدو أن العلاقة بين الأدب والمواد المستمدة من الواقع تشير أيضا إلى الرغبة فى تحرير العربى من دوره فى الثقافة العبرية، ذلك الدور الذى حدده مردخاى شاليڤ بأنه "حل أدبى لمأزق الأديب اليهودى(١٢)، بما يسمح له بعرض مشاكله بنفسه. وقد حاول جروسمان فى البداية التوصل إلى حوار مع الفلسطينى فى المناطق المحتلة عن طريق الأدب من خلال شخصية حلمى فى رواية "ابتسامة الجدى" – فهى شخصية شاذة عن مجتمعها الفلسطينى، تعيش خارج مجاله، والمتاح أمامها فقط هو العلاقات مع المحتلين الإسرائيليين. و"الزمن الأصفر" عبارة عن مجموعة مقالات كتبت خلال تجوال جروسمان – الذى يتحدث العربية – فى الضفة الغربية. فهذا الكتاب بمثابة وثيقة تتطلع إلى إقناع القارئ بضرورة التنازل، كيهودى، عن الاحتلال الإسرائيلى، لهذا فهو يصور بإسهاب أضراره للمحتلين والفلسطينيين. وكتاب "الزمن الأصفر" هو النص العبرى الأول الذى يحمل الهوية القومية الفلسطينية فى جوهره – فلا نجد شخصية فلسطينية شاذة ومختلفة يمكن للإسرائيليين أن يقيموا معها هى فقط علاقة ما وإنما هناك تنوع فى الشخصيات يستهدف تمثيل مجتمع كامل تحت سيطرة أجنبية. وقد عاد جروسمان فى كتابه "الحاضرون الغائبون" إلى حدود الخط الأخضر وحاول أن يدفع عرب إسرائيل إلى الكلام؛ لأن عملية الفلسطنة لديهم فى حالة صراع دائم مع هويتهم كمواطنين فى دولة إسرائيل.

وقد أصبح الفلسطيني في القصة خلال هذه السنوات متحدثا عن نفسه. ويعد أنطوان شماس ممثلا بارزا لجماعة الأدباء الفلسطينيين الإسرائيليين الذين يحتلون مكانا بارزا في الأدب العبري (ومنهم كذلك أميل حبيبي ونعيم عرايدي). ويكتب شماس الشعر والقصة بالعبرية، ويترجم من العربية إلى العبرية، ويقوم كذلك بإعداد أعمال أدبية أخرى إلى المسرح. ويتعامل شماس مع شخصية العربي في الأدب العبري بسخرية ويقدمه كـ"شخصية مستديرة" لـ"عربي مستدير، إنسان سريع الإنفعال. فنجان قهوة ساخن، مع كل مايترتب على ذلك. ساخن وليس مرا، وهي صفة تدل على أنه بلا رائحة ومشبع بإيحاءات سلبية"(١٣). وخلافا للشخصيات المصطنعة فإن رواية "أرابيسك (عربسكوت)" (الصادرة عام ١٩٨٦م) تقدم تصويرا لعالم العربي الإسرائيلي. والرواية مكتوبة بالعبرية، وهي على حد التعبير الساخر لشماس لغة "ضرة أمه"، التي تربك القراء اليهود بسبب التوتر الساخر بين مضامينها الفلسطينية وثرائها الفني الدقيق.

وقد جعلت السينما الإسرائيلية في الثمانينيات من الصراع مع الفلسطينيين موضوعا رئيسيا، كما جعلت من شخصية العربي أو الفلسطيني شخصية لها وضعية مقبولة بل ومفضلة. تطلق آلا شوحيط على هذا التحول تعبير "موجة فلسطينية في السينما الإسرائيلية"(١٤). وتتناول معظم الأفلام التي تنتمي إلى الـ"موجة الفلسطينية" حرب لبنان والانتفاضة. ويتعرض بعضها لموضوع عرب إسرائيل: الصراع على الأرض (فيلم "رياح الخماسين (حمسين)" للمخرج دانيال واكسمان، (المنتج عام ١٩٨٢م)، ومنظومة العلاقات بين الشاب العربي أو الفتاة العربية مع الثقافة الإسرائيلية والمجتمع اليهودي (فيلم "العاشق همأهيف" للمخرجة ميخال بت آدام، (والمنتج عام ١٩٨٦م)، وفيلم "نادية" للمخرج أمنون روبنشتاين (والمنتج عام ١٩٨٦م). وقد قل خلال هذه السنوات عدد الأفلام التي تعرض العربي كنمط سلبي أو ساخر.

وقد تعرضت بعض الأفلام للصراع مع الفلسطينيين من زاوية أضرار الاحتلال بالنسبة للمحتل – خاصة فيلم المخرج أوري برباش الذي يحمل عنوان "واحد منا (إحاد ميشلانو)" (المنتج عام ١٩٨٩م) وفيلم المخرج آلي كوهين الذي يحمل عنوان "أصبعان من صيدا (شتاي أتسبعوت ميتسيدون)" (المنتج عام ١٩٨٦م) والذي يعرض حرب لبنان من رؤية إسرائيلية. ونجد في مقابل هذه الأفلام أفلاما أخرى تتبنى الرؤية العربية أو الفلسطينية – منها فيلم المخرج رافي بوكاي الذي يحمل عنوان "أفنتي بوبولو" (المنتج عام ١٩٨٦م) والذي تدور أحداثه على خلفية صحراء سيناء بعد حرب

١٩٦٧م، حيث يلتقى جنديان مصريان مع مجموعة من الجنود الإسرائيليين. ويلتقى يهودى فى فيلم "زواج وهمى (نيسوئين فيكتيفيم)" للمخرج حاييم بوزجلو (المنتج عام ١٩٨٨م) مع الواقع الإسرائيلى كواحد من جماعة عمال بناء فلسطينيين، والجاذبية التى تلفت أنظار الإسرائيلى لدى حلمى فى فيلم "ابتسامة الجدى" للمخرج شمعون دوتان، (والمنتج عام ١٩٨٦م)، تنقل مركز أحداث الفيلم إلى الفلسطينى. وقد أُنتجت أفلام كثيرة فى الثمانينيات يظهر فيها الفلسطينى كشخص مثالى، يتمتع بالنشاط والفاعلية (والجاذبية الجنسية كذلك)، والذى يتفوق فى صفاته على البطل اليهودى الذى يدخل فى مواجهة معه، أو يقارن به. ويتجه بعض منتجى الأفلام إلى إضفاء صفات إنسانية على العربى وكذلك دعم حقوقه بل وإضفاء المشروعية على كفاح المنظمات مثل منظمة التحرير الفلسطينية، ويقودهم هذا التوجه أحيانا إلى قدر من المثالية، وهو ماصوره يهودا (چاد) نئمان فى سخرية على أن "العربى الطيب هو العربى فى الفيلم السينمائى"(١٥).

ويمكن أن نشير بشأن التناقض بين الرغبة فى المصالحة وبين فهم الواقع خارج السينما، والذى يرفض إمكانية وجود حل إيجابى، إلى نهايات الأفلام التى تأتى متشابهة فى معظمها. فالقصص العاطفية بين رجل وامرأة من الشعبين تنتهى دائما بالانفصال أو بالإبعاد(كما فى فيلم "العاشق")، أو الابتعاد بالرغبة (كما فى فيلم "جسر ضيق جدا (جيشير تسار مئود)" للمخرج نسيم ديان (المنتج عام ١٩٨٥م)، بل والقتل (كما فى فيلم "رياح الخماسين"). ويمكن أن تكون علاقات الصداقة بين اليهود والعرب محتملة فى السجن، كما فى فيلم "خلف القضبان (مِيّحورای سوراجيم)" (المنتج عام ١٩٨٤م) إلا أن هذه العلاقات أيضا بلا أمل فى الاستمرار. كما تنشأ صداقة فى فيلم "نهائى الكأس (جمار جاڤيع)" للمخرج عيران ريكليس (المنتج عام ١٩٩١م) بين الآسرين، وهم هذه المرة فلسطينيون، والمأسورين – ضابط وجندى إسرائيلى. وتنتهى هذه الصداقة بمقتل الفلسطينيين. كما نجد أفلاما تحوى قدرا من التقارب بين ممثلى الشعب مثلما فى فيلم "أڤنتى پوپولو" أو "ابتسامة الجدى" و"تحل" نهاية الفيلم بالموت. وتستعير بعض الأفلام التشبيه الذى أوجده الكاتب سامى ميخائيل حين قال: "من المؤكد أنك شاهدت فى الشارع ذات مرة كلبين ملتصقين فى وضع نكاح، وهما يتلويان ويصرخان ولايستطيع كل منهما التخلص من آلام الآخر، ويجذب كل منهما الآخر. هذه هى نفس العلاقة بين اليهود والعرب فى فخهما القذر". ويجسد فيلم "ليلة (ليلا)"

للمخرج جور هيلر (المنتج عام ١٩٨٦م) الذى يُكبل فيه ضابط احتياط مع شاب فلسطينى رغما عنهما، هذه العلاقة القسرية المفروضة. وحينما ينجح القيدان فى التخلص من القيود ومن عدم الثقة المتبادلة بينهما، يُطلق النار خطأ على الشاب الفلسطينى فيرديه ميتا وهكذا تحمل نهاية الفيلم هذه المأساة.

ومازال دخول فنانين سينمائيين فلسطينيين إلى الثقافة الإسرائيلية محدودا. فقد أنتجت أفلام قليلة لمخرجين فلسطينيين خلال الثمانينيات. كما أن فرص إقبال جمهور المشاهدين اليهود أو العرب لمشاهدتها ليست كبيرة. والحقيقة هى أن أفلاما فلسطينية كثيرة ينظر إليها على أنها نصوص توثيقية أنتجت لأهداف إعلامية. ويشذ عن ذلك فيلم "زواج فى الجليل (حتونا بجاليل)" للمخرج ميشيل خليفة (المنتج عام ١٩٨٧م) والذى صورت مشاهده فى بلچيكا وفرنسا، والذى يعرض الحكم العسكرى على أنه أصم وأخرق، ولكنه يقدم المجتمع الفلسطينى كمجتمع أبوى متحجر، ويتذمر على الوضع المتدنى للمرأة فى هذا المجتمع. وقد أنتج راشد مصراوى، وهو فلسطينى من غزة، بعض الأفلام منها "المأوى (همسكلات)"(المنتج عام ١٩٨٨م) وتدور أحداثه حول عامل بناء فلسطينى يعمل فى تل أبيب وينام فى مأوى داخل المبنى الذى يعمل به. وتدخل فى الفيلم شخصيتان تمثيليتان فى مواجهة، ويتكرر ظهورهما مرات عديدة على المسرح الإسرائيلى، وهما العربى الخانع شبيه سمتوخا (سليم داو) والعربى الثائر المعتز بذاته (محمد بكرى). ويبدو من هذه الناحية أن السينما الفلسطينية تتكيف مع أشكال عرض الفلسطينيين فى الدراما الإسرائيلية و"تترجمها" إلى الصور التى تناسبها.

وقد كان لقيام ممثلين عرب بأداء أدوار العرب (وأدوار اليهود أيضا) تأثير على النصوص السينمائية وعلى استقبال الجمهور لها، الجمهور اليهودى والعربى سويا. وكان الممثل العربى فى بعض الأفلام – مثلما كان فى بعض العروض المسرحية التى شارك فيها ممثلون عرب – شريكا فى كتابة الدور الذى أداه فى الفيلم. وكان أداء الممثلين العرب للأدوار أمرا مقصودا من جانب المخرجين بهدف القضاء على نمط العربى لدى المشاهد اليهودى. وقد شرح إورى برباش ذلك فى فيلم "خلف القضبان" حيث قال أنه "أراد أن يسير ضد التصور السلبى والآراء المسبقة التى جاء المشاهد وهو يحملها"، ولهذا وقع اختياره على محمد بكرى لأنه رجل طويل القامة ووسيم، عيناه زرقاوان، وشعره أصفر. وتقود الرغبة فى التغلب على النمط وتقديم حل للنزاع بعض الفنانين السينمائيين إلى تجاهل أو تشويه الجوانب السلبية فى الشخصية الموجودة فى

سيناريو فيلمهم. فقد بدا بكرى أمام راحيل نئمان "قديسا، وجهه صاف، وشخصيته لاتشوبها أية شائبة، يتصرف بنبل" وتنقصه فقط "الهالة المسيحية حول الرأس"(١٦). ويؤدى بكرى فى الفيلم دور فدائى مسجون لأنه وضع قنبلة فى أتوبيس مكتظ بالركاب. ويعرض فيلم "نهائى الكأس" للمخرج عيران ريكليس، (المنتج عام ١٩٩١م) بكرى كقائد لمجموعة فلسطينية كنسخة دقيقة لصورة المحارب الإسرائيلى، هذا على الرغم من أن الحوار الدائر خارج السينما مازال يطلق عليهم اسم "مخربين".

يضع المسرح الإسرائيلى خلال السنوات ١٩٨٢م-١٩٩٤م "المسألة العربية" وسط ذخيرته المسرحية. فأكثر من مائة نص مسرحى، تدور بشكل مباشر أو غير مباشر حول هذا الموضوع، عرضت على مسارح مختلفة خلال هذه السنوات. والجديد فى الأمر خلال هذه الأثناء هو أن بعض العروض قدمت على مسارح كبيرة وأمام جمهور عريض ومتنوع. ومن هذه العروض "فلسطينية (پلاسيتنائيت)" (الذى قدم عام ١٩٨٥م) و"علامة القدس (سيندروم يروشاليم)" (الذى قدم عام ١٩٨٧م) والمسرحيتان من تأليف الكاتب يهوشوع سوبول(١٧)، وعرض "رحم فندقى (ريحيم پونداكى)" (الذى قدم عام ١٩٩٠م) للكاتبة شولاميت لاپيد(١٨)، كما نجد الإعداد المسرحى من جانب شموئيل هسيفرى لرواية سامى ميخائيل "بوق فى الوادى (حتستسورا بوادى)" (والذى قدم عام ١٩٨٨م). وتواصل معظم العروض فى أن تكون مقدمة فى الهامش على مسارح صغيرة أو مهرجان عكا والتى كانت فى هذه الأثناء أطر معارضة لسياسة الأغلبية. وكان لسيرة حياة الكتاب المسرحيين الذى كتبوا فى هذه الفترة أثر هام على تعاملهم مع الفلسطينيين. فالكتاب الشبان الذين خدموا فى الجيش فى لبنان أثناء الحرب عبروا عن ذكرياتهم فى المسرحيات (ومنهم يعنكلا يعكوڤسون ويجأل عزراتى وسيناى بيتر ورامى بيئير وإيلان حاتسور وروعى رشكس)، واستمر عرضهم فى معالجة "المسألة الفلسطينية" فى أعقاب الانتفاضة. وقد تميزت هذه الفترة بالمشاركة المتزايدة للممثلين والمخرجين العرب الإسرائيليين (سليم داو وفؤاد عواد ومكرم خورى ويوسف أبو وردة ورياض مصاروى)، وكذلك الكتاب المسرحيين العرب الإسرائيليين (أميل حبيبى وسلمان ناتور ورياض مصاروى وأنطون شماس كمترجم ومعد للمسرح) كجزء فى حركة هامة يتحدث فيها العربى الإسرائيلى والفلسطينى من الأراضى المحتلة على المسرح الإسرائيلى بلغتهم هم أو بلغة العدو ويعرضون مشاكلهم عليه.

ويشير العمل المشترك بين اليهود والعرب، والذى قدم قبيل اندلاع حرب لبنان، إلى بداية التحول فى التعامل مع الموضوع الفلسطينى. فقد كانت مسرحية "هُم (هيم)"

تأليف الكاتبة مريم كينى وكتاب أخرين ومنهم رياض مساروى وإخراج چوزيف تشايكين (والتى عرضت عام ١٩٨٢م) عرضا مكونا من مشاهد عديدة حول الصراع بين اليهود والعرب. فمن ناحية الشكل يعد هذا العمل استمرارا لعروض سابقة مثل "التعايش" و"ثقب فى الجدار"، ولكنه يختلف عن العروض التى تدعو إلى التعايش فى أنه نص يعرض المشاكل بكل خطورتها، ويظهر هذا حينما تكون خلفيتها اندلاع حرب لبنان التى تشكل جزءا منها. وعرضت المخاوف المتبادلة بين اليهود والعرب لأول مرة فى مسرحية "هم" كمباراة للاحتمال والصبر بين ممثلَيْن يهودى وعربى سيناى پيتر وغسان عباس.

"سيناى: عدنا إلى بيتنا. لم يقولوا لنا أنه يوجد عرب هنا. وحينما قالوا لم يكن أمامنا مايمكن أن نهرب إليه وعندئذ انقضوا علينا، المذبحة فى الخليل، القتل فى صفد، برينر، أنتم تذكرون أنهم قتلوا لنا برينر.

غسان: من ناحية روّعنا اليهود، فقد نفذوا مذبحة دير ياسين، ومن ناحية أخرى فإن قادتنا قالوا لنا لابد أن نهرب لأننا سنعود بعد قليل. لقد كان لنا نحن أيضا شتات ... مخيمات لاجئين. لم يعط العرب لنا شيئا، كنا مثل السردين ... لم يريدونا فى أى مكان. يقولون لنا أننا خونة بعدما بقيت فلسطين لليهود. عودوا إلى المكان الذى ولدتم فيه. نعود إلى أين؟ فاليهود لايريدوننا والعرب لايريدوننا. لايريدوننى فى أى مكان. كما أنهم لايعطوننى الجنسية. والآن يلقى اليهود القنابل من أعلى.

سيناى: كل العالم معاد للسامية.

غسان: من هو السامى؟ أنا أيضا سامى!

سيناى: أنا سامى.

كلاهما: معاد للسامية.

سيناى: ... مطلع العقارب، الطريق الساحلى. نحن الذين نمد يدنا إلى السلام اضطررنا إلى خوض ست معارك.

غسان: فى بيتى مذبحة دير ياسين وكفر قاسم، كل السكان أبيدوا فى قلقيلية. حكم عسكرى. مصادرة أراضى.

سيناى: السجناء الصهاينة. الصهاينة.

غسان: اعتقالات إدارية.

سيناى: من الأفضل الآن أن تنصت إلى جيدا. فثلث شعبى أبيد فى أحداث النازى.

غسان: لايصح إلا الصحيح. ليس شعبى كذلك.

وقد حل الفلسطينى محل العربى الإسرائيلى فى نصوص مسرحية عديدة. ومن خلال ذلك قل عدد العروض التى تتناول العلاقات بين اليهود والعرب الإسرائيليين لتحد من مسرحيات "التعايش" التى عرضت فى هذه الفترة، ومعظمها فى إطار تعليمى. وقد شملت التغييرات كذلك اختيار أساليب العرض. فمعظم النصوص المسرحية عرضت فى الفترات السابقة العربى الإسرائيلى أو الفلسطينى فى عمل ساخر أو مجموعة مشاهد (كولاچ) أو كوميديا. ونجد فى هذه الفترة أيضا شخصيات عربية فى عروض ساخرة أو مجموعة مشاهد، ولكن معظم هذه العروض تحمل طابعا يميل إلى الواقعية. وربما يرد هذا إلى أن المشاكل مستبعدة إلى حد ما أو على الأقل مقدمة فى المسرح على أنها واقع يجب مواجهته. كما أن طرق التشكيل مختلفة. وقد قدمت فى فترة سابقة (كما تشير أسماء المسرحيات فى السبعينيات والتى تضم شخصية عربية: "مستأجر من الباطن (ديار مشنيه)" و"شركاء فى السكن (شوتافيم بديرا)" و"جيران (شخينيم)" و"بيت متنازع عليه (بايت مسوخساخ)" وغير ذلك) عروض كثيرة فى مكان مغلق وخاص. وأُخفيت العلاقة مع العربى عن "المقدمة" فلم تظهر فى الأماكن "العامة". وفى المسرحيات التى قدمت فى العقد الأخير يلتقى يهود وفلسطينيون أيضا على خشبات المسارح التى يشكل ديكورها على هيئة أماكن عامة مثل: المستشفى والاستديو التلفزيونى والمقهى ومكان الاستشفاء وكذلك فى متحف محاربى الجيتوات. ومازالت العروض التى تضم شخصيات فلسطينية فقط تواصل مظاهر "الإخفاء" من خلال ديكور "الوجه" وتجرى أحداثها داخل غرف مبنى (مثل مسرحيات "المتفائل (أوبتيميست)"، و"المقنعون (رعوليم)" و"عبير" و"أم الروبابكيا" و"المخطاف (عوجين)" و"الحجر الأول (هاأيڤين هارشونا)").

وقد أدى ممثلون عرب إسرائيليون دور الشخصيات الفلسطينية فى معظم العروض التى طرحت الموضوع الفلسطينى. وشارك ممثل أو ممثلة فى كتابة النص فى بعض العروض مثل مسرحية "هم" ومسرحية "الخارج (هحوتسا)" أو مسرحية "العمل يجعلك حرا (أربايت ماخت فراى)"، (التى عرضت عام ١٩٩١م). كما لم يعد المخرجون الإسرائيليون فى حاجة إلى استراتيچيات غير مباشرة لتقديم الموضوع الفلسطينى

على المسرح. ومع ذلك نجد منهم من استخدم عروضا من الذخيرة المترجمة كحيلة ساخرة. فقد أدى يوسف أبو وردة دور شخصية أجنبى إيطالى يدخل إلى محل بقالة يمتلكه يهودى فى نيويورك ويعشق ابنته فى مسرحية "المساعد (هعوزير)" عن رواية للكاتب "برنرد ملمود" أعدها للمسرح عيران پرايس وأخرجها حنان شانير، (والتى عرضت عام ١٩٨٣م)، وأدى مكرم خورى دور لوفاخين، ابن الملتزم الذى يشترى المزرعة التى عمل فيها أبوه فى مسرحية "حديقة الكرز (جان هدوڤدوڤيم)" إخراج عمرى نيتسان (عرضت عام ١٩٨٨م). وتقدم بعض العروض كـ"شروح عامة" لمسرحيات من الذخيرة العالمية، التى توجه إلى الجمهور الإسرائيلى. ومن هذه العروض "نساء طروادة (نشاى ترويا)" تأليف الكاتب أروبيدس(١٩) وأعدها للمسرح الكاتب چان پول سارتر(٢٠) وأخرجها لوهيك فرايتج، و"فى انتظار جودو (محكيم لجودو)" للكاتب صموئيل بكيت ترجمها وأعدها للمسرح أنطوان شماس وأخرجها إيلان رونين (عرضت عام ١٩٨٥م). وقد جاءت ترجمة الحوار واستخدام حوار باللغة العبرية مختلطا بالعربية وتم توزيع الأدوار (ممثلون عرب كعمال بناء وممثل يهودى كصاحب العمل فى عرض مسرحية "فى انتظار جودو") وديكور المسرح (معسكر خيام للاجئين فى مسرحية سارتر وموقع بناء فى مسرحية بكيت) والملابس (لاجئون يرتدون ملابس فلسطينية أو عمال عرب بلبسهم التقليدى) والموسيقى (ضوضاء الطائرات وعناصر شرقية فى موسيقى الملحن عوفير شلاحين فى مسرحية "نساء طروادة") وعناصر أخرى من لغة المسرح، كل هذا جعل هذه العروض تحتل مكانا بارزا فى الصراع مع الفلسطينيين.

ويمكن أن تشير دراسة تقديم الشخصيات العربية فى بعض المسرحيات التى كتبها هليل ميتلپونكت إلى التغيير الذى حدث فى تشكيل المسرح الإسرائيلى خلال الثمانينات. فقد وضع ميتلپونكت فى بداية عمله ككاتب مسرحى شخصيات عربية داخل مسرحية. وكانت شخصية أحمد فى مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى (هتيكڤا هاأحرونا شيل رحوڤ نحنلنى)" (عرضت عام ١٩٧٤م) نمطا للعربى "سمتوخا" الذى من خلاله انتقد الكاتب المسرحى المجتمع الإسرائيلى البرجوازى. وفى مسرحية "مياه الأعماق (ماى تهوم)" (عرضت عام ١٩٧٧م) حيث يقدم مجموعة هامشية من الأفراد الإسرائيليين تنتمى إلى طبقة اجتماعية دنيا، لايشذ عنها فى ذلك داود العربى. وتدور أحداث مسرحية "جنود خرجوا إلى الطريق (حياليم يتسئوا لديريخ)" – وهى إعداد مسرحى لرواية للكاتب ڤيليس هول – حول موت أسير عربى لضرورة أمنية. وفى نظرة إلى الخلف نجد أن ميتلپونكت تعامل مع هذه المسرحيات على أنها "آلة لتسجيل الصوت Tape-Recorder " يستخدمها فى كتابته "وعلى امتداد

الوقت توقفتُ عن الانفعال من الشئ الذى ينظر إليه على أنه تجديد ... لأننى قادر على كتابة عمل يصعد فيه ممثل له شارب ويتحدث بلهجة عربية ويقولون عنه 'اسمه أحمد وهو عربى ويتحدث العبرية على مسرح إسرائيل'"(٢١).

وقد أعد ميتلپونكت للمسرح بعد توقيع اتفاقية السلام مع مصر "ثرثرة فوق النيل (پيفوتيم عل هنيلوس)" عن رواية الكاتب نجيب محفوظ (والتى عرضت عام ١٩٨٢م) فجاءت مسرحية تحاول أن تخلق مقابلة بين الطبقة المثقفة المصرية التى صورها محفوظ على أنها تهاجر إلى داخل ذواتها، وبين ذلك القطاع من جمهور المسرح الإسرائيلى المؤيد لليسار والمتفق فى الرأى مع ميتلپونكت، وهى فترة مشابهة للفترة التى حكم فيها اليمين. ولانجد فى مسرحيات أخرى كتبها ميتلپونكت شخصيات عربية مشاركة، ويقتصر حضورها على الحديث عنها فى الحوار أو تسجيل الأصوات، مثلما فى مسرحية "بقالة (مخوليت)" (التى عرضت عام ١٩٨٢م) ومسرحية "قطيعة مؤقتة (پيرود زمانى)"، حيث نجد بعض أشكال تناوله للفلسطينى، والتى ستظهر بعد ذلك بشكل لاذع فى مسرحياته. وتتحدث أستاذة المسرح فى مسرحية "قطيعة مؤقتة" فى حجرة الفندق، حيث تشرح علاقاتها مع زوجها، وربما يكون هذا بالنسبة لها بمثابة ملاذ من حواراتها مع نفسها من خلال التسجيلات، وفيها تسمع شهادة عن الاستجواب والتعذيب الذى مارسه ضدها رجال الأمن الإسرائيليون. ويطرح صوت الفلسطينى وإقحام واقع الاحتلال فى مسرحية تدور أحداثها فى شمال تل أبيب رأيا مفاده استحالة الانفصال عن "القضية الفلسطينية"، حتى فى ظروف العزل، التى اختارتها شخصيات المسرحية ومعظم المشاهدين فى العرض. وقد حدث فى عام ١٩٨٦م تحول هام لدى ميتلپونكت. فقد توجه إلى جماهير أخرى وخاصة جماهير الشباب. فهو يعرض أمامهم وبشكل ساخر الصراع مع الفلسطينيين فى عملين أوپراليين – "مامى" (الذى عرض عام ١٩٨٦م) وهو من الأعمال المسرحية التى تنبأت بالانتفاضة، ومسرحية "سمارا" (التى عرضت عام ١٩٩٢م) وتعاملت مع الانتفاضة على أنها كابوس إسرائيلى.

وتشير مسرحيات ميتلپونكت إلى عملية تمرس سياسى. فقد قدمت فى البداية شخصية العربى الإسرائيلى والمصرى كشخصيات فنية تخدم آراء فكرية مختلفة، ثم ركز بعد ذلك على أصعب قضية وهى الصراع مع الفلسطينيين. ويبدو أنه هنا بصدد عملية تحليل نفسى مسرحى تدفع الكاتب المسرحى إلى استيعاب إمكانية مناقشة "القضية الفلسطينية"، ونجد مثل هذه العملية لدى كتاب مسرحيين آخرين. فالفلسطينى

فى مسرحية "بقالة" يرد فى ثنايا الحديث عن أسباب المخاوف، وفى مسرحية "قطيعة مؤقتة" يسمع العربى فقط كشاهد فى شريط الكاسيت، ولكنه يتحول فى مسرحية "مامى" إلى مجموعة من ثمانية مغتصبين، وفى مسرحية "سمارا" تدخل روح فلسطينية قتلت فى الانتفاضة كنوع من التناسخ فى روح ضابط احتياط إسرائيلى، فهذا بمثابة "تناسخ فلسطينى" يمكن أن يقدم توترا ساخرا وهاما لأولئك المشاهدين الذين يتذكرون "التناسخ" الآخر، الذى أوجد فن المسرح العبرى(٢٢).

وقد غيرت الانتفاضة المواقف والصور، وخلفت أمالا وآلاما. فقد دعم فشل سياسة "العصى" فى قمع التمرد وأضرارها على إسرائيل كدولة، إلى جانب الخوف على تنشئة الشباب الإسرائيلى على المواقف المؤيدة للمصالحة. ومع ذلك يعتقد زئيف شيف وإهود يعرى أن الانتفاضة قوضت الأمن الذاتى للمجتمع الإسرائيلى "والمخاوف التى استبعدت خلال سنوات طوال نهضت من جديد"(٢٣). وتفاقمت هذه المخاوف حينما وصل الصراع إلى مرحلة وصفها باروخ كيمرلنج بأنها "صراع فردى ولكنه شامل أيضا، حيث يحمل كل فرد من الجماعتين الصراع إلى حيث يتجه، سواء كان هو الضار أو المضرور"(٢٤). وتتضمن شخصية الفلسطينى فى الانتفاضة عناصر مخيفة لدى الكاتب المسرحى الإسرائيلى المؤيد للمصالحة أيضا. وتصور بعض المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد التى نشرت تحت عنوان "المأساوى والعبثى (هتراچى قهاأقسوردى)" للكاتبة المسرحية ذات التوجهات اليمينية أقيقا جلاى إسرائيل بعد التسوية السياسية مع الفلسطينيين. ونجد فى إحدى هذه المسرحيات تطورا مخيفا لفكرة الذبيح (عكيدات يتسحاق) حيث يضرب فلسطينى عنق طفل يهودى ويرديه قتيلا، وهو ابن رئيس الحركة التى تنادى بإعادة الأرض للعرب. وتختفى المخاوف لدى كتاب مسرحيين آخرين، فالفلسطينى لايشبه النمط القاتل الذى قدمته جلاى. ولكن بعض النصوص المسرحية – خاصة التى قدمت منذ اندلاع التمرد – تكشف عن مخاوف مشابهة.

اندلعت الانتفاضة فى التاسع من شهر ديسمبر عام ١٩٨٧م بعد مضى عدة أيام من بداية عروض مسرحية "مظهر القدس" للكاتب يهوشوع سوبول. وقد جعل تقارب نبوءة الكاتب بقرب خراب بيت الكاتب المسرحى مع الأحداث التى تجرى فى الأراضى المحتلة من الصعوبة بمكان استقبال العرض بالإيجاب. فسوبول لم يتوقع من البداية التمرد الذى نشب أثناء بروفات المسرحية، ولكن كان بمقدوره تخيل واقع مشابه "وأنا أكتب مسرحية "مظهر القدس" عرضت البلاد وهى مليئة بالصور التى تثير الخوف والكراهية ('الحيوانات التى لها قدمان'، و'الصراصير المسحوقة'، و'المخربون')، تستعذب

مخاوفها، وتغرقها الدوافع العنيفة والمدمرة". وعرضت على المسرح قبل ذلك "نبوءات" وتحذيرات الكتاب المسرحيين من اندلاع أحداث العنف. فسوبول نفسه عرض فى مسرحية "فلسطينية" (التى قدمت عام ١٩٨٥م) شخصيتين متطرفتين تجسد الكابوس الإسرائيلى: يهودى ومسلم، وكلاهما يتويان ويصلان إلى حد التطرف الدينى والعنف الشخصى. وقدم كوفى نيف فى مسرحية "كرمبو فى أرض العدو (كرمبو بأريتس هاأويف)" (التى عرضت عام ١٩٨٦م) متطرفين دينيين أحدهما يهودى والآخر شيعى. وألصقت الكوميديا التى قدمها نيف لكليهما ذيولا مع فتيل متفجر سيجعلهما إشعاله قنابل حية. وتقدم الانتفاضة فى مسرحية "النفط (نيفيت)" للكاتب أفراهام شوشنر(والتى عرضت عام ١٩٨٦م) على أنها لاتخص العرب بل تخص اليهود. فالعرب هم الحكام واليهود هم العبيد الذين يخضعون للتفتيش المهين عن هوياتهم والتنكيل البدنى. ويصعّد الطرفان الصراع، ويؤكد المتمردون اليهود "بأنه خلال عشر سنوات لن يبقى عربى واحد فى العالم" (المسرحية ص٤٢)، والعرب يؤكدون لليهود بأنهم سيمحونهم من التاريخ (المسرحية ص٤٢). وقدمت المسرحية الأوبرالية "مامى" للكاتب ميتلپونكت شظف العيش والرغبة فى الانتقام لدى الفلسطينيين كعامل يساعد على حتمية وضرورة الانفجار. وتُغتصب مامى فى المسرحية على يد "سبعة مقهورين / سبعة فلسطينيين" ترافقهم موسيقى الآلات الوترية وموسيقى الروك الرقيقة (التى وضعها يوسى مر حاييم وإيهود بناى) كنوع من التطابق الموسيقى للعنف فى المشهد ولتساعد كذلك فى تصعيده "عشرون عاما من الاحتلال/ لن ننتظر المزيد، وسنخلص فلسطين بالقوة الجنسية والذراع". ولم يساعد العنف الذى لايمكن مواجهته، ولاتوسلات مامى ولا علاقة الأخوة التى تربط إسماعيل وإسحاق ولاعلاقة "المظلومين" التى تربط بين مخيم اللاجئين ومدينة التعمير (عيارات پيتوح)(٢٥) التى جاءت منها، الفلسطينيين المصرين على الزود عن كرامتهم:

طردتم أولادنا/ باسم الديمقراطية، نهبتم حقولنا، باسم الجغرافيا، أغلقتم المدارس/ باسم التربية/ أطلقتم علينا "نازيين" و"صراصير"/ من خلال الغوغائية/ سنضربك يامامى/ يامامى/ من خلال الأيديولوچية.

وتنذر ثلاث مسرحيات عرضت قبل عدة أشهر من بدء الانتفاضة باندلاع شرارتها وهى: مسرحية "الزمن الأصفر" (التى عرضت فى شهر أغسطس لعام ١٩٨٧م) ومسرحية "حمدو وابنه (حمدو أوفنو)" للكاتب يتسحاق بوتون (التى عرضت فى شهر يوليو لعام ١٩٨٧م) ومسرحية "الغزاوية (عزتيم)" للكاتب موتى بهراڤ (التى عرضت فى شهر أكتوبر عام ١٩٨٧م). وقد مسرحت المعدة والمخرجة آلا الترمان فى

مسرحية "الزمن الأصفر" "حديث الفلسطينيين"، الوارد فى الشهادة الوثائقية التى كتبها جروسمان، والتى تعرض "بصدق" موضوع الفلسطينى من الأراضى المحتلة. وتعالج المسرحية موضوع الاحتلال وتأثيراته: الاحتقار والتبعية والاستغلال والخوف، كل هذه حول الفلسطينيين إلى "أموات أحياء"، ولكنه يمنحهم أيضا هوية: "لنا هوية ولم تكن لدينا من قبل، ونحن نتعلم منه الكثير من الأشياء". ويقدم الإسرائيلى فى المسرحية على غرار الحكاية السياسية التى تدور حول ملك عظيم "يسكن فى قصره وهناك يحيطه الكثيرون من الحراس ولاينام ليلا، لأنه يعرف أنه فى أية لحظة يمكن أن يأتى شخص ما ليأخذ منه التاج". كما نجد فى النص بعض الإشارات للعنف والتهديد الذى يجد الإسرائيلى لدى الفلسطينى: "نحن نريد حلا بالقوة، فما أخذ بالقوة سيرد بالقوة" هذا ماتؤكده مربية الأطفال وهى تتحدث إلى الأطفال فى الروضة. ويتنبأ المثقف العربى "بأنه إذا خرجتم من هنا ستحدث هنا وعلى الفور مذبحة ضخمة ... فى البداية سيقتلون كل من كانت له علاقة مع إسرائيل ... وأولئك المشبوهين بالتعاون ... وبعدما يقتلون نصف السكان هنا يبدأون فى قتل بعضهم فى صراع على السلطة". ونجد فى مسرحية "حمدو وابنه" للكاتب يتسحاق بوتون ثلاثة عمال نظافة فى أحد أحياء مدينة عبرية مستغلين ومحتقرين على يد كل من يرتدى الزى العسكرى "سجل أنهم داسوا على أبيك كالحشرة". توقع بوتون تمرد الشبان الفلسطينيين، الذين ولدوا فى ظل الاحتلال، على مسلمات آبائهم وقيمهم(٢٦). ويحاول الأب فى المسرحية إرضاء السلطات الإسرائيلية ويطلب تصريحا بالعودة إلى بيته الذى أغلق، بينما يريد ابنه "تدميرهم". وفى مسرحية "الغزاوية"، التى عرضت قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بشهرين، يحتج موتى بهراف بقوله "نحن نقف على حافة قنبلة ضخمة ... فأصبح العربى قنبلة موقوتة ... فطالما أننا نسيطر على شعب آخر فإننا نضر أولا وقبل أى شئ أنفسنا". والمجتمع الذى يصوره بهراف مجتمع بدائى متوحش وعنيف تنتشر فيه عادة الثأر الإجبارية. كما نجد فى المسرحية كذلك ثلاث شخصيات تقيم فى تل أبيب وتتعيش من القيام بأعمال المطبخ والنظافة. وقدمت هذه الشخصيات على أنها مستغلة ويمارس ضدها عنف مهين. ويعتقل رجال شرطة حرس الحدود بعضهم فى أحد المشاهد، ويضربونهم ويضطروهم إلى خلع سراويلهم. وسيؤدى هذا العنف وشظف العيش - وفق رؤية بهراف - إلى التمرد. وتؤكد احدى هذه الشخصيات على ذلك أمام شرطة حرس الحدود فتقول "سنقضى عليكم ... واحدا واحدا". وتغنى احدى هذه الشخصيات فى

نهاية المسرحية مع أم كلثوم ويقسمون على عدم نسيان "الأرض المقدسة"، وخلال ذلك يعدون قنبلة تنفجر فيهم.

أصابت الانتفاضة فى سنواتها الأولى المسرح الإسرائيلى بـ"الصمم" الذى استمر عامين. كانت أسباب هذا "الصمم" نفسية أيضا. وفسر عيتير أورنان وإيتمار لوريا تجاهل إسرائيليين كثيرين للانتفاضة على أنه رد فعل على الخوف والصراع الذى يقدمهما الواقع لهم "فيمارسان عوامل نفسية لمحو أو إنكار تواجد هذه الظواهر"(٢٧). وتعاملت ثلاث مسرحيات قدمت عام ١٩٨٨م مع خطر تشويه الصورة الأخلاقية للشاب "الإسرائيلى" كجندى فى الأراضى المحتلة وهى: مسرحية "واحد منا (إيحاد مشلانو)" للكاتب بنى برباش (التى عرضت عام ١٩٨٨م) ومسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساڤا)" للكاتب يتسحاق لأور (التى عرضت عام ١٩٨٩م) وبشكل خاص مسرحية "السراب (تعتوعون)" للكاتب يتسحاق بن نير(٢٨) (التى عرضت عام ١٩٩٠م). ومن بين هذه العروض الثلاثة تم إعداد أحدها مسرحيا عن رواية بن نير وهى بالفعل "نص عن الانتفاضة". أما مسرحيتا برباش ولأور فهما "مسرحيتا احتلال" كتبتا قبل الانتفاضة وعرضتا بعد اندلاعها. وتجسد مسرحية "واحد منا" تجاهل التمرد، وتمثل الموقف العنصرى الذى اتخذته مسرحيات "جيل فى البلاد" وتتناول هذه المسرحية تخبطات المحارب العبرى. وتدور أحداث هذه المسرحية حول التحقيق الخاص بملابسات موت سجين عربى كان متهما بقتل ضابط فى سلاح المظلات. والمحقق الذى خدم فى السابق فى الوحدة التى خضعت للتحقيق هو "واحد منا"، ويتوقع زملاؤه منه تبرئتهم، على الرغم من أنهم ضربوا السجين ليجبروه على الاعتراف ثم قتلوه بعد ذلك. وقد ألغى برباش الفلسطينى من المسرحية، فهو لايُرى ولكن يُسمع فقط من شريط سُجِّلت عليه لحظاته الأخيرة، فهو ليس إلا عاملا مساعدا لعرض المأزق لدى اليهود بشأن قوة الصداقة التى تتكون أثناء الخدمة فى الجيش.

وقد توقف عرض مسرحية لئور عام ١٩٨٥م بناء على قرار من مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات لأسباب تشير إليها مواقفها ومضامينها: "تشوه المسرحية الحقيقة ... فجنود الجيش الإسرائيلى فى المسرحية ... لايترددون فى إطلاق النار على مظاهرة شباب ونساء وأطفال وقتل فتى يسير فى مقدمة مظاهرة ... والتحقيق مع العرب يرافقه الضرب والتعذيب ... ومايحدث فى الأراضى المحتلة يقدم على أنه انطلاقة شعبية"(٢٩). وقد أمكن عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش" عام ١٩٨٩م

فقط حينما تصاعدت حدة الواقع خارج المسرح وأثبتت صحة بعض المشاهد الصعبة فى المسرحية.

كانت مسرحية "السراب" تمثل العرض الأول فى المسرح الإسرائيلى الذى يتناول مواجهة الجندى الإسرائيلى للانتفاضة. يرقد الجندى هولى (الذى أدى دوره رامى هاڤيڤرجر) فى المستشفى بسبب الرائحة الكريهة التى ينشرها حوله. يحكى قصة حياته على خشبة عرض أشبه بجهة تحقيق من خلال التصفح على جهاز عرض شرائح تصوير (بروچكتور – المترجم) فى "آلبوم صور" ويحدد طريقا نموذجيا: البيت والروضة والحانوكا والپوريم وحركة الشباب والجيش... وقد ساهمت الافتتاحية بمساعدة "الألبوم" فى خلق علاقة مع المشاهدين، فللكثيرين منهم صور مشابهة فى ألبومهم. فهو يعانى من أعراض الرائحة الكريهة التى لا تظهر عليه هو فقط، بل هى نتيجة أفعال جمهور المشاهدين فى القاعة وإهمالهم. وتجاوز موت الغلام الفلسطينى – الذى انضم إليهم وتوسط بين الجنود والعالم الفلسطينى المعادى – الحد وأدى بهولى إلى نشر الرائحة الكريهة "حسنا، ماذا فى ذلك؟ إنه فى النهاية مجرد صبى، فنحن أيضا فى النهاية كنا صبية. ماذا فى ذلك؟!".كان الخوف يشكل مكونا رئيسيا فى النص. الخوف الكامن للجنود فى كل مكان من المحرضين الذين يضعون "الشيلان على الوجه" ومن الحجارة والزجاجات، والذى ترافقه تأكيدات من الفلسطينيين "سنذبحكم، لن يبقى يهودى فى فلسطين!" وهذا الكلام يثير ردود فعل عنيفة لدى الجنود تجاه الفلسطينيين الذين "خربوا لنا كل الدولة".

وقد عرضت بعض المسرحيات، التى قدمت بداية من عام ١٩٩٠م، والتى احتلت الشخصيات الفلسطينية فيها محور أحداثها، صورة عنيفة ومخيفة ومروعة للـ"آخر". وهناك مسرحيتان فقط يمكن اعتبارهما مسرحيتى انتفاضة. أما المسرحيات الأخرى المعروضة على خلفية التقارير اليومية فتقوم على توتر هذه المسرحيات، ويحتمل أن يكون استقبالها مرتبطا بتزايد الطابع المخيف للمجتمع الفلسطينى لدى الإسرائيلى. ويظهر فى بعض هذه المسرحيات فلسطينى أو مجموعة من الفلسطينيين دون أن يكون معها شخصيات يهودية. كما نجد ضمنها مسرحيات كتبتها سيدات، وتشتمل على تصويرات للتعامل المهين والعنيف للمرأة فى المجتمع الفلسطينى، وهذه المسرحيات تساهم فى الطابع السلبى للفلسطينى. وتبرز فى هذا السياق بشكل خاص مسرحية "عبير" للكاتبة حجيت يعرى (التى عرضت عام ١٩٩١م) وتحاول تتبع مصير نساء فلسطينيات منذ اندلاع الانتفاضة. وفى بداية العرض تحتل المرأة مكانا مستقلا فى

المجتمع بسبب مشاركتها في التمرد، ولكن قبيل نهايتها يعيدها النظام القديم، النظام الأبوى، إلى مكانها المتدني. وكان موضوع قهر المرأة أهم موضوع في المسرحية واستخدمت الانتفاضة خلفية لذلك. ويفرض الفلسطينيون على زوجاتهم الاحتقار والواقع الاقتصادى الصعب والانحطاط الجنسي. وهكذا تضطر عبير إلى الحفاظ على عذريتها في المشهد الذى يتكون ديكوره من ملاءات سرير ملطخة بالدماء. وتقيم نادية في القسم الأول من العرض جمعية تجارية للنساء اللواتى يتعيشن من إعداد الخبز وتنفذ الأوامر المختلفة الصادرة عن لجان التمرد مثل توزيع المنشورات داخل الخبز. هذا على الرغم من أنه لايوجد في عالم المسرحية شخصيات رجال ونسمع فقط صوت الجنود الإسرائيليين الذين يطرقون على أبواب المنزل أثناء بحثهم عن المتهمين وصوت المؤذن الذى يشير إلى تزايد تأثير الدين في المعسكر الفلسطيني، ويبشر بعودة المرأة إلى مكانها "الحقيقى" في المجتمع المسلم المحافظ(٣٠). وبالفعل يصبح الزوج العائد من السجن قبيل نهاية العرض المكون الرئيسى في هذا التغير."أى زوج مسلم لا يسمح لزوجته أن تدير حياته بدلا منه"، فيضرب عبير ويحبسها ثم يطلقها بعد ذلك ويرسلها بدون أولادها.

ولاتختلف صورة المجتمع الفلسطيني في المسرحية العبرية خلال التسعينيات، والتى ألفها كتاب مسرحيون ذوو توجهات ليبرالية، عن الصورة التى قدمتها أڤيڤا جلى. فقد أجابت جلى عن السؤال الذى طرح عليها "هل العربى اسم مرادف لديك للسكين؟" أجابت "مايقومون به ضد أخوانهم شئ أصيل في طابعهم. كيف يمكن لأب أن يقتل ابنته لمجرد أنه يعتقد أنها تتصرف بشكل غير أخلاقى". مثلت السكين في بعض العروض التى قدمت في التسعينيات كأداة على المسرح الجانب العنيف للمجتمع الفلسطيني. وفي مسرحية "الملثمون" للكاتب إيلان حاتسور (والتى عرضت عام ١٩٩٠م) وتدور أحداثها داخل محل جزارة وعلى خلفية حائط ملطخ ببقع الدماء يقتل أحد نشطاء الانتفاضة أخاه طعنا بالسكين لأنه تعاون مع السلطات الإسرائيلية. وفي مسرحية "الحجر الأول" للكاتب مريام ياحيل ڤكس (التى عرضت عام ١٩٩٣م) وتعتمد أحداثها في الأساس على أعمال التحقيق المفصلة للكاتبة ذاتها والممثلة سلوى نقارى حداد، حيث يُقرأ تقرير عن تشريح جثة سيدة عربية مقتولة؛ لأنها طلبت الطلاق من زوجها العجوز، ويقدم التقرير أدق التفاصيل فيشير إلى سبع طعنات بالسكين في أماكن مختلفة من الجسم. وفي مسرحية "نعمى" للكاتب روڤى پورات شوڤال (التى عرضت عام ١٩٩٢م) يظهر موس الحلاقة من "المعروضات" داخل المتحف البدوى، وهو نفسه الأداة "التى تقطع بظر وجانبى العورة الزائدين في جسد المرأة". والسكين أداة

للقتل والمرأة "أداة حادة بها فتحة" في المونودراما "الهلب" للكاتب حنا مينا، الذى أعدها للمسرح ونفذها محمد بكرى وعرضت عام ١٩٩٢م. ويصل الربط بين السكين والفلسطينى كذلك إلى المسرحية الساخرة الإسرائيلية - كما فى مسرحية "هاى ديمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفلد (التى عرضت عام ١٩٩٢م) حيث يسمع صوت الفلسطينى خارج المسرح وهو يقرأ "اقطع أو لا تقطع، هذا سؤال؟" وبعد ذلك يقول للغانية اليهودية "ادخلى هنا تحت السكين ... يجب ذبح اليهودى. إلى لجنة الاستلام من الانتفاضة".

وقد طمست الانتفاضة المعالم التى بين مؤسسات المسرح المختلفة. المسرح الإسرائيلى والمسرح العربى الإسرائيلي، والمسرح الفلسطينى. لقد التقى الجمهور اليهودى بالمسرح الفلسطينى فى بداية الثمانينيات، خاصة فى عروض مسرح الحكواتى الذى قدم التمرد فى بعض عروضه. وساهمت لغة المسرح الغنية لعروض مسرح الحكواتى - والتى استمدت من التراث المسرحى الشعبى الفلسطينى مثل تراث الراوى (الحكواتى، وتأثرت كذلك بالمسرح الفرنسى (خاصة متشروم سابارى وأريان منوشكين) - فى تقديم التواجد الفلسطينى ومظاهرة المتنوعة داخل حدود الخط الأخضر.

وكانت مسرحية "محجوب محجوب" أول عرض مسرحى للكاتب فرانسوا أبو سالم وممثليه يعرض على مسرح إسرائيلى عام ١٩٨٣م. حيث يتوجه محجوب الحى الميت إلى الجمهور لينضم إليه "قبل أن يغلق تابوت الأموات عليكم". ويعتقد عدنان ترابشا الذى كان من ممثلى المسرح أن "بشرى الانتفاضة كانت حينما عرضنا عام ١٩٨٢م على مسرح الحكواتى مسرحية "ألف ليلة وليلة من ليالى راجم الحجارة (إيليف ليلا ڤليلا ميليلوت زوريك هاأڤانيم)". وهذا هو العرض نفسه الذى قدم للجمهور الإسرائيلى عام ١٩٩٣م قصة الفتى الفلسطينى الذى يلقى الحجر على جبهة جليات المحتل.

وقد كانت الانتفاضة من بدايتها عبارة عن مجموعة من أحداث ذات تأثيرات مسرحية استعرضتها وسائل الإعلام بإسهاب، وتوجهت الانتفاضة نحوها أيضا. وألزم الطابع الشعبى للتمرد وإغلاق المسارح عن طريق السلطات العسكرية الفنانين المسرحيين فى الأراضى المحتلة وإسرائيل الصمت إلى حد ما. واختار رياض مساروا عرض ذلك فى مسرحية "الموجة التاسعة (هجال هتشيعى)"، التى عرضت عام ١٩٩٠م، من خلال عرض شرائح تصوير ضخمة لسيدات فلسطينيات وأطفال أمام جنود

إسـرائيليين ويدون نص مـسـرحى وشـرح ذلك بقـولـه: "ككاتب مـسـرحى ليس لدى من الكلمات مـايسـعفنى للتعبير عن الانتفاضة. فمسرحيتى كانت أقل أمام مايحدث فى الواقع". كانت هنـاك أسباب فلسطينية أخرى لذلك وهـى أن النشـاط المسرحى قل كثيرا أو أصبح دعاية شارع. وأوصت حنان عشراوى فى مقال لها بعنوان "الإحياء الثقافى" بهذا التحول المطلوب والذى يعنى الانتقال من الأساليب "العالية" إلى طرق التعبير الثقافية الشعبية "الموجهة إلى الجماهير" وتتصل اتصالا مباشرا بنضالهم. وبالفعل شجعت الانتفاضة على انتشار الثقافة العامة المنطوقة "السريعة والمباشرة واللاذعة"، ويتـركز معظمهـا فى الشعـر الوطنى، وتطورت إلى جانبـه القصـة المروية، والعبارات المكتوبة على الجـدران فـأوجدت مـايعـرف بـ"صـحف الحـائط" وأغـانى داخل شـرائط كاسيت والتى تضم ألحانا للأغانى الوطنية، كما نجد عناصر وطنية فى ألوان الثياب، وملابس خيال الحقل فى الحقول.

زادت الانتفاضة لدى عرب إسرائيل من حدة تخبطهم بين هويتهم كمواطنين إسرائيليين وبين عملية الفلسطنة التى يعيشونها. وقد كان لهذا التخبط آثاره العديدة على المؤسسة المسرحية. فقد اضطر ممثلون ومخرجون وكتاب مسرحيون بسبب قيود الرقابة التى أصبحت مشددة مع الانتفاضة، إلى البحث عن مسارح أخرى داخل مناطق الخط الأخضر. فذهبت معهم الانتفاضة إلى ذخيرة المسرح العربى الإسرائيلى. ومن هذه المسرحيات مسرحية عدنان ترابشـا التى تحمل عنوان "العُكش"، والتى عرضت فى البداية ضمن فعاليات مهرجان عروض الشخصية الواحدة على مسرح "بيت هجيڤين" عام ١٩٩٢م. والمسرحية نص مسرحى كتبه عربى إسرائيلى يتملكه الشعور بالأسى من سلبية العرب الإسرائيليين الآخرين تجاه الانتفاضة. فيتطوع هو للمساعدة لكنه لايقابل بالترحيب من جانب الفلسطينيين الذين لايغفرون أبدا لعرب إسرائيل أنهم لم يهربوا معهم عام ١٩٤٨م. وينتقل العكش من عمل إلى آخر ولاينجح فى الاندماج داخل المجتمع الفلسطينى حتى أصبح فى النهاية دافنا للموتى، وهى مهنة تدر دخلا وفيرا خلال فترة التمرد. لقد أنشأ لنفسه دولة مستقلة فى المقابر ويتحدث مع الموتى. ومن هؤلاء بطل الانتفاضة الذى كان يلقى الحجارة، والمتعاون مع سلطات الاحتلال، وحبيبته التى قاومت وعجوز فلسطينية عاصرت أجيالا عديدة من المحتلين والمحتلين. وفى نهاية العرض تعلن مكبرات الصوت الإسرائيلية عن حظر التجول ويطلب من الجميع العودة إلى منازلهم. ليس للعكش منزل ولا مأوى فيصاب بطلق نارى يرديه قتيلا. والحقيقة هى أن عرض الشخصية الواحدة محدود الوسائل الفنية، ويتركز ديكوره فى مكان صغير يضم المقابر ويركز على النص وأداء الممثل. وعدنان ترابشا

نفسه هو الذى أدى كل الأدوار، وهو بذلك مثل الأقلية العربية الإسرائيلية التى تضم شخصيتها بعض الهويات. ويسمع فى مسرحية "العكش" نقد موجه إلى الانتفاضة وقيادتها، ويبدو أن مكون الإسرائيلية فى هوية ترابشا مسيطر عليه بشكل خاص حينما يتطرق إلى الملثمين والقيادة الفلسطينية لمنظمة التحرير الفلسطينية. ويستخدم الملثم فى المسرحية مونولوج شايلوك المعروف فى مسرحية "تاجر البندقية (سوحير ميڤينسيا)" ليبرر انتقامه العنيف، ويتحفظ العكش فى أسلوبه لأنه "فى وقت الكفاح لاتفيد الكراهية العمياء". وهناك شخصية أخرى، هى المتعاون مع الإسرائيليين، فهى لاتقدم بصورة سلبية فقط وربما يرد هذا إلى "قربه" من الوضع الذى يعيشه عرب إسرائيل، حيث تنظر إليهم جماعات من الفلسطينيين على أنهم متعاونون مع اليهود الإسرائيليين. كما أنه يسخر كذلك من قيادة منظمة التحرير الفلسطينية التى كانت تقيم فى تلك الأثناء فى تونس، تستمتع بكل شئ وتعلن أنها ستضحى بكل شئ من أجل الانتفاضة، ويقلد ياسر عرفات ويتهم القادة المنفيين بالفجور، وقد قوبل هذا الجزء بالتحديد فى القدس الشرقية بالضحك والتصفيق، بينما ظل الجمهور العربى الإسرائيلى فى الناصرة وحيفا مذهولا قليلا من الوقاحة التى وردت فى المسرحية.

وقد وصل التمرد فى المسرح العربى الإسرائيلى إلى عروض الأطفال أيضا مثل نص چورچ إبراهيم الذى يحمل عنوان "ملابس الملك المبتكرة (بيجداى هميليخ همحوداشيم)" (الذى عرض عام ١٩٩٣م) وأعده للمسرح وأخرجه سليم داو، وعرض بالعبرية والعربية. كان هذا العرض سياسيا وواقعيا موجها إلى أباء الأولاد (يهود وعرب). فقد قدم تمرد مواطنى دولة الملك الماكر على أنه انتفاضة. ولكى يمنع أى لبس فقد أضاف مؤلفو النص "المناطق" لحدود ذلك الملك الأحمق المندفع والطاغية. ويقدم ممثلون عرب إسرائيليون بالعبرية حكاية سياسية للصغار والكبار عن ثورة المظلومين من طاغية أحمق أمام جمهور يهودى، ويأتى هذا فى الوقت الذى يكون فيه ممثلو المظلومين على المسرح وممثلو الظالمين فى القاعة. وينتهى العرض بخاتمة من المخرج تحوى شيئا من معاملة العربى الإسرائيلى للفلسطينيين فى المناطق المحتلة والانتفاضة. وداو ليس متفائلا ويخشى على مستقبل الفلسطينيين المتنازعين فيما بينهم حينما يحصلون على الاستقلال. وهكذا فى نهاية العرض وبعد إقصاء الملك تقع الاضطرابات، وكل منهم يقدم نفسه لمهمة الحاكم "كثيرون يقعون، يسقطون على المسرح، يدخل شرطى، يطلق النار فى الهواء ويقف جانبا. دخل وزير الإعلام وبعده الملك الذى يدوس عليهم، يرفع الصولجان ويقول: أمر جديد !!!".

وتشير النصوص المسرحية التى عرضت بدءا من عام ١٩٨٢م إلى اقتراب الكتاب من شخصياتهم الفلسطينية والتى أصبح عرضها واقعيا بالمقارنة بما كان عليه فى الماضى. وكانت بداية الاقتراب من الفلسطينى تتمثل فى محاولات المصالحة على خشبة المسرح من خلال شرح المشاكل بطريقة مسرحيات "التعايش" فى السبعينيات واستمرارها فى الوعى بها وفهمها، وربما أيضا إلغاء عملية الإبعاد والتجاهل التى تفاقمت نتيجة لعرض مصاعب حل النزاع. وقد أثارت الانتفاضة فى السنوات الأخيرة المخاوف وزادت من تشاؤم كتاب إسرائيليين بشأن مستقبل الشعبين، ولكنها فى الوقت نفسه دعمت لدى الفنانين فى المسرح ولدى جمهورهم الوعى بضرورة إنهاء النزاع مع الفلسطينيين، وهو الأمر الذى تشير إليه عروض كثيرة سنتعرض لها فى القسم الثانى من الكتاب.

الباب الثانى

الرؤى

الفصل السادس

"قصص الحب" كمجاز

تعد منظومة العلاقات بين اليهود والعرب الإسرائيليين والفلسطينيين من الأراضى المحتلة، وهم شركاء فى المسرحية السياسية الإسرائيلية، مزيجا للعلاقات بين الأفراد، ومزيجا للعلاقات الثقافية، ومزيجا خاصا للمواجهات الاقتصادية والسياسية، ومزيجا للمخاوف التى أثيرت فى الماضى وتستمر فى الحاضر المروع.

وقد أرست وزارة التعليم الإسرائيلية شكلا للعلاقات الثقافية أثمر عن ثقافة عربية إسرائيلية مزدوجة، ويثير لدى عرب إسرائيل المخاوف من طمس هويتهم، كما يثير لدى اليهود الإسرائيليين الخوف من تزايد الاقتراب. واتسمت العلاقات الاقتصادية بين اليهود والعرب عامة، واليهود والفلسطينيين خاصة، خلال العقود الأخيرة بطابع استيطانى ذى علاقة تدميرية، وأدى إلى ظهور إرهاب الأفراد وتصعيد حدة المواجهات بين الشعبين. كما أدى الصراع على الأرض إلى ظهور مشكلة اللاجئين لدى الجانب العربى وذكريات مشاعر الخوف من الإبادة التى أدت إلى "أحداث النازى" لدى اليهود، وقد كان كل هذا مرافقا للاوعى الجماعى فى تعامله مع الـ"آخر".

ويأتى عرض هذه الرؤى على المسرح الإسرائيلى كرحلة مسرحية تبدأ من العلاقات بين الأفراد وتصل إلى التعبير عن لاوعى الشعبين، من خلال تصوير المواجهات الثقافية والاقتصادية والسياسية. إلا أن هذا الفصل الذى يتناول "قصص الحب" لايحكى القصص العاطفية للأفراد وإنما يعرض مجازا واستعارة رغبة الكاتب المسرحى الإسرائيلى بشكل إيجابى على الرغم من كل المصاعب. وكما فعلنا فى القسم التاريخى سنبدأ بشخصية العربى الإسرائيلى. ففى الفصول التى تتناول العلاقات الثقافية والعلاقات بين الأفراد ستكون معظم الشخصيات التى سنتناولها ستكون من عرب إسرائيل. ويدخل الفلسطينى إلى المسرح ضمن السياقات الاقتصادية والقومية

والنفسية للنزاع. وتطرح هذه الشخصيات تساؤلات حول طبيعة إمكانية التعايش بين اليهود والعرب، وتعرض المواجهة الحادة، التى تبدو ملامحها بارزة فى أحداث الواقع خارج المسرح.

وقد عرضت مسرحية "روميو وچوليت (روميئو ويوليا)" للكاتب وليم شكسبير(١) عام ١٩٩٤م فى القدس ضمن إنتاج مشترك لمسرح إسرائيلى ومسرح عربى من القدس الشرقية وإخراج مشترك بين مخرج عربى وآخر يهودى. وأدى خليفة ناتور، وهو ممثل عربى، دور روميو وأدت أورانا كيتسى، وهى ممثلة يهودية، دور چوليت. وجد المخرج فؤاد عواد فى "قصة الحب" المشهورة صورة "للنزاع المرتبط بالحياة فى هذه البلاد وليست هناك ضرورة لإجراء تغيير فى النص بشكل كبير وإنما الاكتفاء بالرموز للإشارة إلى العلاقة الواضحة".

ونجد مسرحيات كثيرة ظهرت فيها شخصية عربى أو عربية تنسج بينهما وبين يهودى أو يهودية علاقة حب. ففى أربعين من المسرحيات الإسرائيلية التى عرضت على المسرح العبرى فى العشرين عاما الأخيرة تطورت علاقات عاطفية من هذا النوع. وأخذ حضور هذا الموضوع يتزايد بدءا من عام ١٩٨٠م حتى فى الأفلام الإسرائيلية. ويبدو من أول وهلة أن هذه الحقائق لاتعكس شيئا خاصا؛ لأن هناك مسرحيات كثيرة عبارة عن "قصص حب"، تستهدف معظمها محاولة التغلب على الحواجز القومية والدينية والعرقية. ويتعامل الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى فى العادة بشئ من التفاهم والتعاطف أيضا مع علاقات الحب بين العربى واليهودية أو بين اليهودية والعربى. والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: هل يعكس الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى فى مسرحياته واقعا متطورا، أو على الأقل تناولا مختلفا عما كان وظل ينظر إليه على أنه من المحظورات لدى الشعبين؟. وتأتى الإجابة على هذا التساؤل فى الغالب بالسلب، حيث تأتى العلاقات العاطفية بين يهودى وعربية أو بين عربى ويهودية ضد الشكل المتعارف عليه لدى اليهود والعرب منذ بداية تواجد التجمع الصهيونى الاستيطانى فى فلسطين وحتى الآن. لذا نجد تعبيرات عديدة تتمحور حول العلاقة السلبية لدى الشعبين تجاه الزواج المختلط. وعلى ذلك يجب أن نبحث عن تفسير للوجود المكثف للموضوع العاطفى فى المسرح الإسرائيلى داخل عالم الكاتب المسرحى الإسرائيلى، وربما ينظر إليه على أنه رمز للتطلع إلى المصالحة، وليس كـ"قصة حب" لتمثل السلام المأمول.

وبمتابعة ذخيرة المسرح الإسرائيلى نجد أن لهذه الاستعارة علاقة بالواقع خارج المسرح، وأنها تزيد نتيجة للتطورات التاريخية الإيجابية (مثل اتفاق السلام مع مصر)،

أو أن الكاتب المسرحي يوظفها كنوع من الاعتراض على التحولات والتطورات التى تباعد بين الشعبين نحو المصالحة (مثل حرب لبنان). ويمكن أن نجد فى ذخيرة المسرح عام ١٩٧٨م مايعكس مشاعر الكاتب المسرحى وعلاقة المسرح الإسرائيلي بالواقع خارجه ورغبتهما فى التعايش. فقد كانت عملية السلام مع مصر هي السبب في ذلك على مايبدو، ففى هذا العام نجد فى نصف عدد المسرحيات الأصيلة التى عرضت على المسرح الإسرائيلي، والتى بلغ عددها سبع مسرحيات، شخصيات عربية ذات طابع درامي. ونجد فى خمس من هذه المسرحيات تصويرا لعلاقات عاطفية بين عربى ويهودية. ويأتى هذا فى مقابل أننا نجد خلال السنوات ١٩١١م-١٩٧٧م تصويرا لعلاقات من هذا النوع فى سبع مسرحيات فقط. ويبدو من أول وهلة أن هناك تطابقا بين التطورات الإيجابية التى حدثت خلال هذه السنوات، كما ورد فى بحث كلمان بنيامينى[٢]، فى *صورة العربى لدى الجمهور اليهودى* وبين الزيادة المضطردة فى ظهور الشخصية العربية على المسرح، وخاصة تقديمه كعاشق لليهودية. إلا أن التطورات التى حدثت خلال السنوات الأخيرة، خاصة تطرف المواقف السلبية لقطاع كبير من الجمهور اليهودى تجاه العرب، لم تحل دون الزيادة التى حدثت خلال تلك السنوات فى عدد المسرحيات التى يحتل العربى مركز أحداثها، وتعرض علاقة عاطفية بينه وبين يهودية أو بين يهودى وعربية.

وتختلف المسرحيات الإسرائيلية التى تدور أحداثها حول "قصص حب" مختلطة بشكل كبير عن المسرحيات العربية التى تقدم علاقات عاطفية بين شخصيات يهودية وعربية. فالكتاب المسرحيون العرب يصورون علاقات عاطفية بين يهود وعرب بشكل سلبى دائما. فهى تقام قسرا أو خداعا كعلاقات بين الأعداء وليست بين المحبين. فالشخصيات اليهودية تظهر فى المسرحية العربية بعد حرب ١٩٦٧م ضمن سياق الكفاح الفلسطينى ضد سلطات الاحتلال الإسرائيلي. واليهود فى هذه المسرحيات هم جنود الجيش الإسرائيلى ومنهم ضابط إسرائيلي يغتصب أسيرة عربية (سهيلة أدريس، "وردة الدم (بيراح شيل هدام)" الصادرة عام ١٩٦٩م)، وجندية تنصب كمينا لعربى يتسلل إلى إسرائيل ليزور قبر أبيه وتسلمه إلى الشرطة (الفريد فرج، "النار والزيتون (هاإيش قهزايت)" الصادرة عام ١٩٧٠م)، وجندية أخرى، مقدمة على أنها عشيقة لأحد الضباط، تساعد الضابط فى انتزاع الاعترافات (معين بسيسو، "شمشون ودليلة" الصادرة عام ١٩٧١م)، وجندية إسرائيلية تنتهك حرمة الأماكن المقدسة سواء كانت إسلامية أو مسيحية بممارسة البغاء فيها، هذا إلى جانب جنديات

أخريات تقنعن الرجال اليهود باغتصاب الفتيات الفلسطينيات (عبد الرحمن الشرقاوى، "وطنى عكا (مولادتى عكو)" الصادرة عام ١٩٧٠م)، وفى مسرحية "على الجليلى" للكاتب فرانسو أبو سالم والمعروضة عام ١٩٨٣م يصل على إلى تل أبيب ويبدل هويته ويصبح "ملك الفلافل" ويحب عليزا اليهودية وتبادله الحب بحب. وحينما تتشابك خيوط الحكاية يهرب على من المكان الذى تنفجر فيه شحنة ناسفة ويحتمى ببيت حبيبته ويكشف لها عن هويته كعربى عندما لم يجد أمامه بديلا آخر فتسلمه تلك اليهودية الخائنة إلى قوات الأمن.

كيف نفسر إذن التناقض بين "قصص الحب" فى المسرح الإسرائيلى ومظاهر الكراهية فى الواقع خارجه؟ هل الكاتب المسرحى الإسرائيلى مخطئا فى تفاؤله المفرط والأقرب إلى السذاجة؟ تحوى المسرحيات الإسرائيلية وخاصة تلك التى تدور حول "قصة حب" تعبيرا عن الرغبة فى المصالحة ولكنهاأيضا تفند عدم التطابق بين الواقع المعادى خارج المسرح وبين صورة العلاقات المثالية على المسرح. فمعظم الشخصيات العربية فى المسرحيات التى تحوى "قصة حب" هم من عرب إسرائيل، وعلاقات التعايش معهم من مستلزمات الواقع وتبدو ممكنة أيضا. ولكن فى ظل تفاقم النزاع مع الفلسطينيين فإن الاستعارة العاطفية غير مناسبة، لذا نجد أن عدد الشخصيات العربية من المناطق المحتلة والمشاركة فى هذا الحب محدود جدا. وتقدم "قصة الحب" فى هذه المسرحيات من خلال محورين يحدان من غرابة الاستعارة، ولكنهما فى نفس الوقت يقيدان أيضا إمكانية الحياة فى تعايش. ويمكن أن نطلق على هذين المحورين، الذين يقربان المسرحية من الواقع خارج المسرح، المحور الأول "العربى المناسب"، والمحور الثانى "حب على الهامش". ويظهر هذان المحوران فى معظم المسرحيات التى تصور علاقة عاطفية بين يهود وعرب وتوظفان فى بعض المسرحيات كنسق منظم.

العربى المناسب

نجد فى المسرحيتين اللتين تصوران لأول مرة علاقات عاطفية محتملة بين عربى ويهودية (مسرحية "الله كريم" للكاتب ل.أ. أريئيلى، والصادرة عام ١٩١٢م)، وبين يهودى وعربية (مسرحية "القَسَمْ الذى حنث"، الصادرة عام ١٩٤٢م) بعض خصائص نسق العلاقات العاطفية، والتى ستظهر فى معظم المسرحيات التى ستكتب وتعرض بعد ذلك. وفى هاتين المسرحيتين نجد أن العربى واليهودية شبه "مندمجين"، فهما يتحدثان العبرية، لذا فهما مناسبان للدخول فى علاقة عاطفية مع الطرف اليهودى. كما أنهما

أدنى من اليهودى واليهودية، الذين يبادران بهذه العلاقة ويدعمانها أو يحدان منها كما يحلو لهما. كما أن النهاية فى المسرحيتين مأساوية.

كانت مسرحية "العودة" للكاتبة مريم كينى (التى عرضت عام ١٩٧٣م وعام ١٩٧٥م) أولى المسرحيات الإسرائيلية الكثيرة الذى يظهر فيها رجل عربى (وبعد ذلك امرأة عربية) كشخص "مناسب" للدخول فى علاقة عاطفية مع يهودية. ومناسبة العربى للدخول فى قصة حب مشروطة بطمس هويته العربية واندماجه الثقافى. فاللغة العبرية، وكذلك الاستشهادات والاقتباسات من المصادر اليهودية والأدب العبرى توظف كوسيلة لفرض المشروعية على وجود هذه الشخصيات ليكونوا عاشقين لليهوديات. وتقدم الشخصيات العربية - الطرف الأول فى العلاقة - أصحاب مهن حرة مثل: طالب جامعي ومحامي وصحفي وشاعر وطبيب... أما الفتيات اليهوديات - الطرف الثانى فى العلاقة - فتقدمن فى معظمهن من أصل أوربى ومتحررات وطالبات جامعيات أو لديهن ثقافة ومهنة. والعلاقة التى تنشأ بينهن وبين العربى علاقة حب حقيقى تتغلب على حواجز الكراهية - مثل حب روميو وجوليت (توظف هذه الفكرة في ثلاثة عروض أخرى: "نعيم" للكاتب أ. ب. يهوشوع ونولا تشلتون والذى قدم عام ١٩٧٨م، و"شكسبيرى (شكسبيرمنت)" للكاتب عوديد كوتلر والذى قدم عام ١٩٨١م، و"أرواح شريرة فى القبو (شيديم بمرتيف)" للكاتب سامى ميخائيل الذى قدم عام ١٩٨٣م). وأحيانا يفسر الكاتب المسرحى الحب على أنه اندفاع لفتاة متحررة وانجذاب جنسى نحو الأجنبى (ونجد هذا الموضوع فى مسرحيتين: المسرحية الأولى "البترول (نيفيت)" للكاتب أفراهام شوشنر والتى عرضت عام ١٩٨٧، والمسرحية الثانية "مثل رصاصة فى الرأس (كمو كادور باروش)" للكاتبة مريام كينى التى عرضت عام ١٩٨١م). ويقدم العربى فى مسرحيتين أخرتين (الإعداد المسرحى الذى قام به موتى براخن لمسرحية "الجيران (شخينيم)" للكاتب چيمس ساوندرس الذى قدم عام ١٩٧٨م، والإعداد المسرحى الذى قام به إيلان رونين لرواية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل التى تحمل نفس العنوان، والتى عرضت عام ١٩٨٠م) كطالب جامعى أو حارس ينجح في إغواء الفتاة اليهودية المتحررة، يستغل فقره ويستغل كذلك شعورها بالذنب. كما أنه يمارس الابتزاز لمشاعرها ويحظى فى النهاية بالتعويض الجنسى.

ويعد رياض فى مسرحية "العودة" للكاتبة مريام كينى نموذجا للعربى العاشق "المناسب". فهو يتحدث العبرية بشكل يقترب من لغة الشخصيات اليهودية، فلغته ليست متلعثمة أو بلاغية صرفة، كما يستشهد بأشعار الشاعرة راحيل(٣). يعمل رياض

محاميا ويرتدى ملابسه كما يرتدى المحامون ويشرب النبيذ وليس العرق.كما كانت العلاقات بينه وبين ألونا علاقات لفظية. وتصور العلاقات الجنسية وتنفذ على خشبة المسرح فقط حينما تنام ألونا مع راؤڤين، صديقهما اليهودى المشترك. وتعد معارضة والد رياض لعلاقته بألونا إلى جانب علاقته بالقرية العربية السبب فى الانفصال. وهكذا أرست كيني شكلا سيتكرر فى مسرحيات أخرى - وهو انفصال الحبيبين والذى سيحدث فى الغالب نتيجة للضغط العائلى أو الاجتماعى. وبذلك يحقق الكاتب المسرحى هدفا مزدوجا: فهو يظهر أن العلاقات بين اليهود والعرب، بما فى ذلك العلاقات العاطفية، ممكنة ولكنها تواجه حواجز نفسية وخاصة الحواجز الاجتماعية. وينقل هذا الانفصال القسرى المسرحية من قصة شخصيات إلى مستوى منظومة العلاقات المعقدة بين اليهود والعرب.

ويأتى المغزى من العمل متشائما فى العادة: فالحواجز يستحيل إزالتها وليس فى الإمكان سوى الهرب، ولكن هناك عشيقان نجحا فى ذلك فتغلبا عليها (مسرحية "شركاء فى السكن (شوتافيم بديرا)" للكاتب شمرئيل أميد، التى عرضت عام ١٩٧٨م وعام ١٩٨٥). ويمكن أيضا أن تبذل محاولة لمواجهة هذه الحواجز وتكوين أسرة فى إسرائيل، ولكن وحسبما نرى بعد ذلك لانجد فى المسرحية الإسرائيلية أسرة مختلطة سعيدة. فالكاتب المسرحى يبحث عن "توازن" فى عرض "المتهمين". فمن ناحية نجد الأسرة والمجتمع اليهودى ومن ناحية أخرى القرية العربية والأسرة العربية. ويقدم هؤلاء وهؤلاء كمجتمعين محافظين وأحيانا متطرفين (مسرحية "فلسطينية" التى عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحية "أرواح شريرة فى القبو" التى عرضت عام ١٩٨٣م، ومسرحية "الانفجار فى شارع أهلن" التى عرضت عام ١٩٨٦م).

وتعد مسرحية "العودة" المسرحية الأولى التى تعرض محور الجذب والرفض، المد والجذر، الذى أرسى شكل حكاية مسرحيات كثيرة تدور حول علاقة عاطفية بين يهودية وعربى أو بين يهودى وعربية. وتعبر قصة الحب عن الجذب بينما تعبر نهايتها الحزينة عن الرفض. وتبرز من هذه الزاوية بشكل خاص مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب العربى الإسرائيلى راتب عواده والتى عرضت عام ١٩٧٨م، وتختلف كثيرا عن المسرحيات العبرية التى كتبها مسرحيون يهود. فالطالب الجامعى العربى فى المسرحية ينجح لوقت طويل فى أن يتظاهر بأنه يهودى من أصل شرقى واسمه دانى، وفى ظل هذا التنكر يدخل فى علاقة عاطفية مع طالبة جامعية يهودية. "هذا الفتى الوسيم.. عربى؟" تتساءل احدى الشخصيات فى ذهول حينما تظهر هويته الحقيقية. يترك أحمد

أو دانى المدينة العبرية برغبته. فهو المندمج الذى يريد الانفصال عن القرية وعن أسرته ويعلن كذلك "أصبحت غريبا عنهم". كان الجديد فى هذا العرض هو أن يطارح عربى يهودية الغرام على المسرح. وقد أدى دور شخصية "أحمد" شرجا هريز وليس عوادة الذى أراد أداء هذا الدور. وقد عرض المخرج بنيامين تسيمح على عوادة أن يؤدى دور الأخ الأكبر لأحمد، وهو شخصية عربى قروى ذات طابع حاد يتلعثم فى الكلام، دون أن يدرك أنه بذلك يعيد الكاتب المسرحى، الذى يريد أن يدخل إلى المجتمع اليهودى، إلى القرية العربية التى أراد أن يهرب منها. وتحمل نهاية هذا الحب الرفض أيضا وبالتالى الانفصال. والمتهم هذه المرة هو اليهودية التى لاتصمد أمام الضغط الاجتماعى الممارس عليها. تحتج احدى الشخصيات اليهودية على قصة العاشقين بقولها "أين يمكنكم العيش سويا فى بلدنا؟ إلا إذا كنت مستعدة للذهاب إلى أية قرية نائية؟... وحتى هناك ليس من المؤكد أنهم سيقبلوك!".

كانت مسرحية "نعيم" من أنجح المسرحيات التى عرضت عام ١٩٧٨م، فاستمر عرضها مائة وعشرة ليلة. انتهت المسرحية بتصوير حكاية الحب بين الشاب العربى وابنة سيده اليهودى، لذا فهو يبعد إلى "حدوده"، إلى القرية العربية. يرى جرشون شاكيد أن الإعداد المسرحى "أقنع بأن الحب بين الاثنين ممكن وشبه ضرورى، وأن شخصية نعيم مقبولة إلى الحد الذى حطمت فيه النمط المحتمل، بما فى ذلك نمط العربى كعاشق مخيف وسلبى"(٤). ولكن نعيم وعلاقاته العاطفية مع الفتاة اليهودية مثل علاقات عاطفية أخرى فى القصة العبرية والمسرح الإسرائيلى تجسد المشكلة التى طرحتها الراوية والمسرحية بعد ذلك. وقد صاغ إيهود بن عيزير هذا المأزق بحدة قائلا:

"شخصية نعيم بمثابة مشكلة. عامل مساعد، قُدم للواقع اليهودى فى إسرائيل. هل تريدون العيش سويا مع العرب؟ هل تريدون مجتمعا مشتركا؟ ... فهاهو نعيم يظهر داخل بيتكم، ووسط أسرتكم، يتحدث العبرية، ويلقى أشعار بياليك، ويحب ابنتكم، عليكم إذن أن تقرروا أين تقفون. هل ستقبلونه كفرد منكم، وعندئذ ستصبحون مجتمعا عربيا إسرائيليا، وليس مجتمعا يهوديا فقط ... وفى الحقيقة ومثل حدث من المعاداة للسامية فى الشتات، قلتم لهذا 'اليهودى': 'إلى هنا، ليس مع ابنتى وليس داخل بيتى' عد إلى بلدتك'"(٥).

تعود مريام إلى شخصية العربى كعاشق فى مسرحية "مثل رصاصة فى الرأس"، التى عرضت عام ١٩٨١م، لنجد فيها رؤية مختلفة عما جاء فى مسرحية "العودة"، فنجد علاقات عاطفية داخل مثلث محبين أضلاعه: يهودية ويهودى وعربى.

ويقدم اليهودى هذه المرة على أنه الزوج المخان، بينما يقدم العربى رمزا للرجولة والكفاءة. ويصيب حسن العربى أميتاى اليهودى فى حادث غير متعمد فيصبح قعيدا ويفقد القدرة على ممارسة حياته الجنسية. ويراود حسن زوجة أميتاى عن نفسها وينجح فى ذلك من خلال الاستعانة بالأبيات الشعرية التى تحوى إيماءات جنسية من الأشعار الدنيوية التى نظمها الشاعر يهودا اللاوى. يحكى الكاتب أ. ب. يهوشوع حكاية حب بين فتى عربى وفتاة يهودية وتنتهى بالابتعاد القسرى، ولكن مريام كينى تصور من خلال شخصية حسن الاستمرارية الممكنة لسيرة حياة نعيم، الذى يعود ليدافع عن مكانه فى المجتمع الإسرائيلى ويهزم الرجل اليهودى فى كل شئ، يفقده قدرته الجنسية ويفوز بزوجته. يحدث تحول هام فى مسرحية "فلسطينية" للكاتب يهوشوع سوبول، التى عرضت عام ١٩٨٥م. فللمرة الأولى تقدم علاقات عاطفية بين يهودى وعربية على مسرح كبير. وتركز أحداث المسرحية على تصوير مجموعة من الأفراد تعمل فى مجال التسجيل السينمائى، والتى تصور للتلفزيون سيناريو عن سيرة ذاتية تعرض لأحد الأشخاص. وقد كتبت هذا السيناريو عربية تدعى سميرة، وخلال العمل تنشأ علاقة عاطفية بينها وبين ممثل يهودى. وتدور أحداث الفيلم الذى يصور داخل المسرحية حول طالبة جامعية عربية اسمها ماجدة تحب هى أيضا يهوديا. وباختيار الاسم، حيث نجد إضفاء للطابع الأوربى على الاسم العربى ماجدة، رسم سوبول الشخصية وأعطى المشروعية لقصة حبها مع اليهودى. وجاء فى برنامج المسرحية "ماجدة شخصية مندمجة، وأنا لاأعتبر هذا أمرا سلبيا وإنما إيجابيا". فبدلا من العربى "المناسب" نجد فى مسرحية "فلسطينية" عربيتين "مناسبتين" أو ملائمتين للدخول فى علاقة عاطفية مع يهوديين.

ولاتنتهى "قصص الحب" بـ"نهاية سعيدة". ولهذا السبب لانجد أسرا مختلطة سعيدة فى المسرح الإسرائيلى. ونجد لأول مرة على المسرح الإسرائيلى فى مسرحية "لجوء" للكاتب سامى ميخائيل والتى أعدها للمسرح إيلان رونين، و عرضت عام ١٩٨٠م، أسرة مختلطة – عربى متزوج من يهودية ولديهما ابنان. وخلال حرب أكتوبر يؤيد الابن الأول الجانب اليهودى وأخوه الثانى يؤيد الجانب العربى ويهاجم أمه اليهودية بكراهية. ويقدم سامى ميخائيل فى مسرحية "التوأم (تيئوميم)" أسرة مهاجرة من العراق ولكنها تعيسة. ومكان العرض هو بيت ثرى فى حيفا تمتلكه أسرة مهاجرة من العراق. تركت الجدة حمامة زوجها المسلم فى العراق بالخداع حتى "لاتأتى بجد

عربي ليكون عبئا على الأحفاد" وحولت كل أموالها إلى لندن. ويتعذب ابنها يوسيف بسبب صعوبة "أن يكون في إسرائيل أب لابن مظلي وأب لابن تائب، وأن يكون ابنا لمسلم هجرته زوجته". كما تقدم أسرة تبدو سعيدة فى مسرحية "الانفجار فى شارع أهلن" التى كتبتها دانيئيلا كرمى وعرضت على مسرح الأطفال والشباب عام ١٩٨٦م. وتدور أحداثها حول زوجين شابين يعيشان معا لأربعة عشر عاما ولديهما ابنة. الزوج يدعى سمير ويعمل محاميا. إلا أن هذه السعادة معقدة ولايمكن للزوجين الاستمرار فى الزواج "لايمكن لليهودية والعربى ببساطة الزواج فى هذه البلاد. إلا إذا غير أحدهما دينه". ويثير انفجار في أحد المحال بالحي الشكوك بوجود عملية تخريبية، فيلقي القبض على سمير للتحقيق معه لمجرد أنه عربى فقط. ويصدر عليه المجتمع حكمه قبل أن يتضح أنه كان انفجار أسطوانة غاز وليست عملية تخريبية. أثار العرض، الذى قُدم فى إطار "تعليمى"، معارضة شديدة إلى حد أن إسحاق ناڤون، الذى كان يشغل آنذاك منصب وزير التربية والتعليم، أبدى التحفظ على رسالة التفاهم والتسامح نحو الزواج المختلط. كما أنه لا يتوقع للأطفال ثمرة الزواج المختلط فى المسرحية الإسرائيلية مستقبل سعيد. كما أن الحمل الناتج عن علاقة الحب التى تجمع بين ماجدة وداود فى مسرحية "فلسطينية" يسقطه متطرفون يهود. وتشرح هدى العربية فى مسرحية "بوق فى الوادى" (التى أعدها للمسرح شموئيل أميد عن رواية بنفس العنوان للكاتب سامى ميخائيل وعرضت عام ١٩٨٨م) لماذا قررت أن تسقط ثمرة حبها لليهودى الذى قتل فى الحرب؛ لأنه ليس أمام هذا الطفل فرصة داخل المجتمع الإسرائيلى، ومن المتوقع له أن يعيش مصيره "غريبا بين اليهود وغريبا بين العرب أيضا". ويطرد إسماعيل، ابن إبراهيم وهاجر، بعيدا خلال فترة رضاعته فى مسرحية "رحم فندقى" للكاتبة شولاميت لابيد، التى عرضت عام ١٩٩٠م، ويعانى أطفال آخرون من أزمات الهوية (كما فى مسرحية "الانفجار فى شارع أهلن"، و"التوأم"). وحتى الطفل العربى الذى يتبناه اليهود سيصبح تعسا حينما يكتشف هويته الحقيقية فى مسرحية "اليوم السابع (هيوم هشڤيعى)" للكاتب دان إيلان التى عرضت عام ١٩٨٠م.

حب على الهامش

يسمح الكاتب المسرحى الإسرائيلى باقتراب عاطفى بين عربى ويهودية أو بين يهودى وعربية، حينما يصبح الزوجان على هامش المجتمع الإسرائيلى. فالعلاقات

العاطفية على سبيل المثال لاينظر إليها على أنها شاذة حينما يدخل اليهودى الشاذ جنسيا فى علاقة ما مع عربى شاذ جنسيا (مثلما فى مسرحية "مزمور لداود (مزمور لديڤيد)" للكاتب تامير جرينبرج، والتى عرضت عام ١٩٨٦م، وفيلم "الموبوء" للمخرج عاموس جوتمان، والمنتج عام ١٩٨٣م)، أو علاقة بين داعرة يهودية وعربى (مثلما فى مسرحية "داعرة صهيونية (زونا تسيونيت)" وهى إعداد مسرحى قام به حجيت ياعرى عن مسرحية للكاتب چان بول سارتر والتى عرضت عام ١٩٨٧م).

ويحظى العربى فى مسرحية "مياه الأعماق" للكاتب هليل ميتليونكت بالمساواة والمشروعية التى تتيح له الدخول فى علاقات جنسية مع اليهودية. فأحداث المسرحية تدور حول مجموعة شباب مستهترة تتعامل بقسوة فيما بينها، تعيش معا فى حى فقير. ويبرز فى عالم المسرحية، كما صوره بن عمى فاينجولد، الانحراف ليشكل الصورة المسيطرة عليه "فالعلاقات بين اليهود والعرب تصبح متاحة فقط على مستوى الجريمة والجنس"(٦). وتبتعد إحدى الشخصيات، وهى يهودية معوقة تدعى مريام، عن عشيقها المتخلف ذات ليلة وتسلم نفسها لداود العربى بجوار كومة قمامة. ويتعامل أخوها وبقية أفراد المجموعة مع هذا الحدث وكأنه دعابة. ويأخذ هذا الشكل المضاد للحب بين اليهودية والعربى المشروعية أو على الأقل لايشير إلى معارضة حينما يحدث على هامش المجتمع الإسرائيلى.

وقد قدمت شخصية العربية فى بعض المسرحيات خادمة أو عاملة أو نادلة كعشيقة لطرف يهودى فى السر. ومن أمثال هذه الشخصيات شخصية فاطمة فى مسرحية "القَسَمْ الذى حنث" للكاتب إيتمار بن حور، وشخصية لطيفة فى مسرحية "العجوز" للكاتب يهوشوع بر يوسيف، والتى نشرت عام ١٩٤٢م، وشخصية ناهد فى مسرحية "الغزاوية" للكاتب موتى بهراڤ، التى عرضت عام ١٩٨٧م، كما تحظى شخصية العربى بعطف زوجة صاحب البيت اليهودى. فشخصية أحمد التى قدمها الكاتب ميتليونكت فى مسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى" والتى عرضت عام ١٩٧٤م، وهو يعد نسخة مطابقة لشخصية سمتوخا، كانت اليد اليمنى لصاحبة البيت اليهودى، ويبدو أنه شاركها أيضا فى الممارسة الجنسية. وقد تم تقديم تشكيل هذه الشخصية على أنه أقل من تشكيل الشخصية العادية، ويعود هذا إلى أن الكاتب المسرحى وظفه لتجسيد الآراء القديمة لليهود عن العرب. ومن الناحية الجنسية يقدم العربى كنمط للانحطاط وأداة توظف فى خدمة المرأة اليهودية. وهذا هو المنطق الذى

سار عليه المخرج جدليا باسار فى توزيع الأدوار فى المسرحية المعروفة "الأنسة چولى" للكاتب أوجوست ستريندبرج، والتى عرضت عام ١٩٨٧م، حيث وزع أدوار الخدم على ممثلين عرب، أما دور الأنسة چولى فقامت بأدائه ليئورا كوهين. ويتطرق يوسف أبو وردة الذى قام بدور چان فى العرض إلى هذا الموضوع بقوله:

"لست مجرد خادم يغوى امرأة من الطبقة العليا - فأنا عربى يضع يديه على اليهودية ... لقد اختارنى المخرج لأداء الدور لأنه من الأفضل من كافة الجوانب أن يقوم عربى بدور خادم للمثلة يهودية. فهذا يتيح للمخرج أن يقدم للجمهور بشكل غير مباشر التفسير المطلوب للمسرحية، وهو أن هذا يتم على غرار العلاقات اليهودية العربية، ففى مجتمعنا يعمل العرب عادة فى مجال الخدم والنادلين والعمال واليهود هم السادة".

ويعد "الهامش" مفهوما جغرافيا كذلك، حيث يشير إلى أبعد مكان عن المركز. وتصور مسرحية "الهدم (كيركوريم)" للكاتب يسرائيل همئيرى، والتى عرضت عام ١٩٨٩م، علاقات شبه عاطفية بين عامل عربى ويهودية فى مستوطنات موشاف نائية. ويشهر صاحب المزرعة إفلاسه وترغب زوجته فى الهروب من المكان. ويحصل العربى القادم من القرية المجاورة على عمل فى الحظيرة ويقيم فيها؛ لأنه لايريد العودة إلى قريته. وتمثل المهانة المشتركة للشخصيات كذلك فشل الاستيطان اليهودى وكذلك اختناق القرية العربية وتخلفها. تنام الزوجة المتشاجرة مع زوجها فى الحظيرة برفقة العربى، الذى جذبه إليها "ضعفها وعاطفتها المسيطران عليها، وانشغالها كأنثى بنفسه، الأمر الذى أدى به إلى التوتر الجنسى". وحينما تشعر أنه يريد بها السوء تخيفه بسكين. هذه هى العلاقة الجسدية التى نشأت بينهما فى المسرحية؛ لأن التوتر الجنسى أُشير إليه فى بعض المشاهد من خلال العلاقة بين الشخصيات. يحلم العربى واليهود، الذين قدمهم همئيرى فى المسرحية، سويا بالهرب إلى المدينة الكبرى أو إلى أمريكا، ولكنهم يتخذون حذرهم من أية علاقة أخرى، فيفصل بينهم حاجز عال.

ونجد فى مسرحية "بوق فى الوادى" مانسميه "حبا على الهامش" و مانسميه "عربية مناسبة". حيث تعرض المسرحية أسرة عربية مسيحية فى وادى نيسنس فى حيفا. حيث نجد أمامنا ثانية مكانا هامشيا، ولكنه هنا حى فقير تنتشر فيه الجريمة والمخدرات. تعمل الابنة هدى فى شركة رحلات يمتلكها يهودى، وتحب المستأجر الذى يقيم فى المسكن الذى يعلوهم، وهو شاب يهودى يدعى أليكس هاجر إلى البلاد حديثا قادما من روسيا. ويرغبان فى الزواج. وتندلع حرب لبنان فيقتل أليكس فتقرر هدى إجهاض نفسها ليموت ابنهما. واعتبر شموئيل هسفرى، الذى أعد الرواية للمسرح،

رواية سامى ميخائيل "رواية رومانسية ... أشبه بقصة حب". حيث أراد المؤلف تقديم "ميلودراما أسرية" تخفى البعد السياسى للرواية. فمعظم الشخصيات فى الرواية والمسرحية كذلك تعلن أن عروبتها أو يهوديتها غير مهمة، واليكس نفسه يتساءل: "أى يهودى أنا؟ حتى فى الأعياد أخلط بين عيد المساخر وعيد الغفران. لم أرغب بشكل عام فى أن آتى-إلى إسرائيل ... لذا ماذا يعنينى أنك عربية؟".

وتشتمل المسرحية على الرغم مما سلف ذكره على المحورين - وادى نيسنس وهو مكان "هامشى" يسمح بوجود "قصة الحب" هذه - وهدى هنا عربية "مناسبة" للدخول فى علاقة عاطفية مع اليهودى. فهى تتحدث عبرية مناسبة، كما تجيد إلقاء أشعار بعض الشعراء العبريين، بل يصل الأمر إلى حد أنها كانت تعلم اليكس اللغة العبرية. ونجدها فى أحد المشاهد تكوي الملابس العسكرية لاليكس كما تخبز له أمها الفطائر ليتزود بها خلال خدمته فى الاحتياط. وتنتهى قصة الحب هذه، مثلما تنتهى المسرحيات الأخرى، بإلغاء هذه العلاقة من خلال موت أليكس في حرب لبنان. وهكذا يفرض الواقع الإسرائيلى التسييس أيضا على الميلودراما التى تريد أن تكوّن "قصة حب" فقط.

إلغاء الاستعارة

تقدم الشخصيات العربية فى مسرحيات الكاتب يوسيف موندى كأنماط تجسد مخاوف الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى أمام وضع بلا حل. وهذه الأعمال نصوص سياسية تلغى التناقض الظاهرى بين الواقع المتنازع عليه والمعادى وبين الاستعارة المسرحية لـ"قصص الحب"، كما أنها لاتحوى محاولة تصوير علاقات الحب "الإيجابية" بين اليهودى والعربية. ويبدو أن موندى يواصل توجه القصة العبرية فى الستينيات، والذى صور العربى والصراع معه على أنه "كابوس وجودى". والمتاح فى كابوسه المسرحى هو الجنس الرخيص والمعكوس، وإن كان ملغيا فى بعض مسرحياته. ففى مسرحية "حاكم أريحا (موشيل ياريحو)"، والتى عرضت عام ١٩٧٥م، يحاول اليهودى منفصم الشخصية النوم مع ليلى العربية، العاهرة فى يافا، ولكنها ترفض. وفى مسرحية "قلبى فى الغرب (ليبى بمعراف)" يلتقى المؤرخ اليهودى الإسرائيلى مع طالبة فرنسية، والتى تظهر كممثلة تؤدى دور إنتيجونا الفلسطينية وترتدى فستانا عربيا، وفى الخلفية تعزف الموسيقى العربية. تحادث نفسها فى مونولوج داخلى طويل ضد الذين يفجرون المنازل ويطلقون من بنادقهم الطلقات المطاطية ويصادرون الأراضى

ويقمعون حرية الإنسان. وحينما يحاول اليهودى النوم معها ولاتوافق تبدى الطالبة الجامعية المعاداة للسامية التى أخفتها هى واليسار الأوربى التى مثلته. وفى مسرحية "يغلقون الليلة (سوجيرم هليلا)"، التى عرضت عام ١٩٨٩م، نجد فتاة يهودية تعمل فى مقهى بتل أبيب تعرض جسدها أما الحاضرين، وحينما لايوافق أحد بحماس على ماتعرضه تطلب أن يحضروا لها العامل العربى "لأنه يعرف على الأقل كيف يمتعنى ... ويشبع لذتى" (المسرحية ص٣٩). ويوجه التشويه المتكرر والمقصود للاستعارة العاطفية من قبل موندى المشاهدين مباشرة إلى المستوى المشار إليه رمزا - أى إلى العلاقات بين اليهود والعرب التى يرى المؤلف استحالة أن تكون متجانسة كما وردت فى حكاية الحب.

الاستعارة والواقع

كانت شخصية العربى على المسرح الإسرائيلى خلال العقدين الأخيرين بمثابة انعكاس لآرائه، وأكثر من ذلك كانت انعكاسا لإحباطات جماعة من اليهود. وكانت شخصية العربى أو العربية فى المسرحيات التى تحوى "قصة حب" بمثابة مفهوم أو تعبير عن أمنيات هذه الجماعة. لذا فإن هذه العلاقات العاطفية فى معظم هذه المسرحيات لفظية (كما فى مسرحية "العودة"، ومسرحية "الأمل الأخير لشارع نحمانى"، ومسرحية "فلسطينية"). ونجد فى بعض هذه المسرحيات بداية الجانب العاطفى فقط، والذى يتوقف عادة بسبب الحاجز العرقى (كما فى مسرحية "الله كريم"، ومسرحية "حاكم أريحا"، ومسرحية "الغزاوية"، ومسرحية "تدمير"، ومسرحية "قلبى فى الغرب"). ويرافق العلاقة العاطفية فى مسرحيات أخرى تعبير جسدى "منمق" (كما فى مسرحية "نعيم"، ومسرحية "موسى والفرعونية"، ومسرحية "مستأجر من الباطن"). وقدمت العلاقات بين اليهودية والعربى فى بعض العروض المسرحية كـ"وسيلة تعليمية"، ومطلوب من الجمهور أن يرد فى نهاية المسرحية على المشكلة المطروحة ضمن ثناياها (كما فى مسرحية "مستأجر من الباطن"، ومسرحية "الإنفجار فى شارع أهلن").

ولم تكن "قصص الحب" هذه من البساطة بحيث يمكن أن ندرك منها أن العلاقات العاطفية بين اليهود والعرب تصاحبها فى بعض المسرحيات مقولات فظة تهكمية أو دعابات تعتمد على العنصرية. وتشرح هذه العروض تفسيرات فرويد للدعابة فى موضوعات الجنس والتى تسمح بالتعبير عن الدوافع الممنوعة من خلال استخدام

الطريقة التى تتجاوز "الرقيب". يقول أحد العرب فى مسرحية "شركاء فى السكن": "يعتقد اليهود أننا نمارس فى السرير عملا عربيا". ويشكو فتحى الشاعر فى مسرحية "لجوء" من "اليهوديات اللواتى تأخذننى إلى رياضهن، وتطلبن منى القيام بكل الأعمال الملقاة على عاتق البستانى ... وتغلقن بعد ذلك الروضة وتسرعن إلى فتحها أمام اليهودى الأول". يقول العربى لليهودية فى مسرحية "النفط": "أريد أن ألمسك، ألمس السرير، السرير حقا، أليس سريرا عربيا، والسرير العربى مخلص وعفيف وعذرى" (المسرحية ص٤٥). وتشير هذه التعبيرات إلى الإحساس بالممنوع، وإلى المعوقات التى تفرض نفسها على بعض الكتاب المسرحيين الإسرائيليين فى تصوير العلاقات الجنسية بين طرفين من الشعبين، كما تشير كذلك إلى وجود الرقابة التى تحول دون وجود علاقات كهذه لدى جمهورهم الموجه إليهم العمل. فالكاتب المسرحى الإسرائيلى يدرك أن العلاقات العاطفية و"قصص الحب" المختلطة لاتعكس الواقع الشائع خارج المسرح، كما أنه من المؤكد أنها لم تعرض دائما على المسرح خلال العقود الأخيرة. فهو يختار حالات استثنائية ليخلق استثارة لمناقشة "النظام السائد"؛ لأن الدراما وسيلة فعالة لتحقيق هذه المتطلبات. واعتبرت مسرحيات كثيرة فى نظر المؤلفين والجمهور فى المسرح الإسرائيلى بشكل خاص "بداية لمناقشة موضوع محل جدال، ليكون نوعا من التجسيد لموضوع آخر لم يعرض على المسرح". ويمكن أن تكون الاستثارة لمناقشة موضوع ما واضحة جلية أو خفية. ففى المسرحية الساخرة "موسى والفرعونية" للكاتب متى رجب تتضح النوايا الأيديولوچية للكاتب المسرحى حينما تتملك من موسى، العامل العربى، روح الطليعية العبرية. وفى الميلودراما المسرحية "بوق فى الوادى"، التى جاءت لتقدم حكاية، فإن هذه النوايا خافية بل ومستبعدة ولكن المشاهد يضع يده عليها بدون صعوبة.

يضع الكاتب المسرحى والمسرح الإسرائيليين بعض القيود حينما يعرضان العلاقات العاطفية بين العربى واليهود. فكل المسرحيات استهدفت من البداية جمهورا معينا، أو أن المسرح خصص عرضها أمام هذا الجمهور. فالسواد الأعظم من هذه العروض قدم فى أطر مسرحية تأتى على هامش المؤسسة المسرحية الإسرائيلية. وقدمت هذه العروض التى تصور علاقات عاطفية بين عربى ويهودية أو بين يهودية وعربى فى مهرجانات المسرح التجريبى، وعلى المسرح الصغير للمسارح الكبيرة أو على مسارح صغيرة ولفرق ناشئة. وهناك عرضان مسرحيان فقط (مسرحية "فلسطينية"، ومسرحية "رحم فندقى") من هذه العروض قدمتا على مسرح كبير. كما أن

جمهور هذه المسارح يعد أقلية بين المشاهدين للمسرح، ويبدو أن هذه الأقلية تمثل إحدى الجماعات المتحررة بين السكان اليهود فى إسرائيل.

ويحد الكاتب المسرحى الإسرائيلى من غرابة مضمون المسرحيات مستعينا بالمحاور التى "تقربها" من الواقع. فعلاقة الحب ممكنة حينما يكون العربى أو العربية "مناسبين" للدخول فيها، أو على هامش المجتمع الإسرائيلى. ولاتنتهى معظم هذه العروض المسرحية بـ"نهاية سعيدة"؛ لأن الكاتب المسرحى الذى يعرف الواقع خارج المسرح لايرى أن لهذا الحب أى أمل. كما أن الخوف من الاقتراب المتزايد يمكن أن يفسر الحقيقة التى تفيد بأن كل المسرحيات تنتهى بإلغاء أو إفشال علاقات الحب – حينما يعنى تفسير المستوى المشار إليه المخاوف من احتمال تنفيذ التعايش، أو الإشارة إلى معوقات تحقيق هذه المهمة. ونجد منظومة العلاقات المقربة والمبعدة مقدمة على المسرح أيضا بالنسبة لازدواج ثقافة العربى الإسرائيلى والتى سنتعرض لها فى الفصل التالى. ويبدو أنه مع كل هذه المعوقات فإن الكاتب المسرحى الإسرائيلى ومسرحه قد تغلبا على الصعوبة الكامنة فى عرض الصورة المضادة كصورة ثابتة؛ لأن الهدف الأساسى لديهما هو أن يضع هذا الموضوع ضمن جدول الأعمال العام لدى قطاع من اليهود وعلاقاتهم بالأقلية العربية، وأن يعبرا أيضا عن أمنياته (وأمنية الجماعة الاجتماعية التى ينتمى إليها) فى تحسين العلاقات بين الشعبين، وذلك من خلال استعارة "قصة الحب".

الفصل السابع

المواجهة بين الثقافتين

لايعرفونني كعربي، لبس المقصود بذلك اليهود طبعا. فالعرب فقط مازالوا يترددون في التعرف على هذا ماقاله نعيم في بداية الإعداد المسرحي لرواية العاشق للكاتب أ ب يهوشوع. وقد اختارت نولا تشلنون، التى أعدت الرواية للمسرح وأخرجت العرض عام ١٩٧٨م، شخصية نعيم لتكون الشخصية المحورية في المسرحية. فهو اختيار هادف ومقصود يضع لأول مرة على خشبة المسرح شخصية العربى الإسرائيلى مزدوج الثقافة

وتشير نصوص المسرح العبرى من بداية هذا القرن وحتى التسعينيات إلى الواقع خارج المسرح والذى يعج بالتوترات الثقافية، كما تشير كذلك إلى محاولات إجراء حوار بين اليهود والعرب. وقد انجذبت مجموعة من الأدباء المسرحيين اليهود خلال بداية التواجد اليهودى الاستيطاني في فلسطين الى ثقافة العرب على اعتبار أنها التعبير الصادق للحياة في فلسطين (أرض إسرائيل) وبيئاتها. وانجذبوا بعد إقامة دولة إسرائيل إلى الغرابة الكامنة في تهود العربي وتحفظوا عليها أيضا ويظهر ازدواج الثقافة لدى الأقلية العربية التى تعيش في دولة إسرائيل في الأدب الإسرائيلي وفي الدراما والمسرح والسينما والدراما التلفزيونية وخلال العشرين عاما الأخيرة بشكل خاص.

وقد انجذب الأدباء والكتاب المسرحيون الإسرائيليون اليهود إلى التناقض الكامن في محاولة اقتراب الأجنبى من الثقافة اليهودية التى تتبناها الأغلبية. وربما نجد في ذلك أصداء لتخبطات الأدب العبرى والثقافة العبرية الحديثة بين يهوديتها والتأثيرات الأجنبية للثقافات الأخرى، وقد تجسد هذا التخبط في شخصيات اليهودى

"المغترب" عن ثقافته الذى ينجح فى أن يحتل مكانا فى ثقافة الأغيار. ويقدم التطور الأخير للـ"مغترب"، العربى مزدوج الثقافة، فى الأدب العبرى والمسرح الإسرائيلى كـ"من يريد أن يندمج ولكنه يجاهد للحفاظ على هويته"(١).

ولايتم تعليم العربى الإسرائيلى مزدوج الثقافة فى الواقع الخيالى الأدبى أو الدرامى بل كسياسة تتبعها الأغلبية اليهودية تجاه الأغلبية العربية فى دولة إسرائيل. ويشير سامى سموحة إلى أن لهذه السياسة بعض الأهداف منها: "منع الاندماج" و"تقديم ثقافة مزدوجة مختارة"، ويأتى هذان الهدفان للحد من الشعور بالاغتراب لدى العرب كأقلية فى دولة صهيونية يهودية. كما تطبق أيضا سياسة القضاء على الفلسطنة والتى تستهدف قدر الإمكان قطع العلاقات الثقافية والقومية وكذلك العلاقات الخاصة بهوية عرب إسرائيل عن بقية المواطنين الفلسطينيين والحد من انتشار تطور الوعى القومى الفلسطينى بينهم(٢). ولتنفيذ سياسة "التحضر المختار" أُعدت مناهج دراسية خاصة للقطاع العربى. وقد شغل التاريخ اليهودى والأدب العبرى حجما كبيرا فى البرامج الدراسية بالمقارنة بحجم التاريخ العربى والأدب العربى فيها، وتم التأكيد على الموضوعات القومية والصهيونية فى إطار دراسات التاريخ اليهودى فى المدارس العربية مثلما يحدث بالضبط فى المدارس اليهودية. وأعطيت فى مجال الأدب العبرى أهمية كبيرة للأدباء التقليديين أو المحدثين، الذين أكدوا على الموضوعات الطبيعية أو العلاقات الإنسانية ولم تدرس موضوعات ذات توجهات خاصة بالهوية الجماعية وأدرج التاريخ العربى بشكل عام فى التاريخ العام، فحدوا بذلك من خصوصيته.

وفى البحث الذى قام به يوحنان بيرس وآخرون عام ١٩٨٦م يلخص الباحثون المقارنة التى أجروها بين المناهج الدراسية التى أعدت للشباب اليهودى وبين المناهج التى أعدت للشباب العربى على النحو التالى: "يبدو أننا لا نبالغ إذا قلنا ... أن المناهج الدراسية الخاصة بالمدارس العربية فى إسرائيل لم تسع إلى إحداث التوازن بين "التطلعات القومية العربية" وبين "الإخلاص للدولة" كما يأمل أفرادها، إنما سقطت هذه المناهج ضحية لتوجهات طمس القومية العربية وتوجهات تعليم إلغاء الذات أمام الأغلبية اليهودية"(٣). وتوصلت مجموعة العمل المسئولة عن التعليم العربى، التى كانت شريكا فى مشروع تخطيط التعليم فى الثمانينيات والذى تشرف عليه وزارة التربية التعليم، إلى نتائج مشابهة: "فى الكتب المدرسية التى تتناول الأدب العربى لاتقدم أشعار قومية، كما لا يدرس أى عمل لشاعر أو أديب فلسطينى. وفى مقابل ذلك نجد فى تدريس

الأدب العبرى فى المدارس العربية أعمالا تؤكد على موضوعات الدين اليهودى وموضوعات قومية وصهيونية". وحذرت هذه المجموعة من محاولة "الابتعاد عن عرض النهضة العربية فى العصر الحديث، الأمر الذى يأتى بنتيجة مختلفة عما يريدون؛ لأنهم بذلك يعضدون التوجه القومى المتشدد".

وقد أشار الشباب العربى الذين التقى بهم يتسحاق فلتك ومحمد محاميد بشأن المناهج الدراسية أنها لاتحوى مادة كافية عن الثقافة العربية، كما أن هذه المناهج ترفض الشعب الفلسطينى من خلال التأكيد الزائد على الثقافة اليهودية "تفتقد للشعر والأدب الذى يبلور بداخلنا الشخصية الفلسطينية. اعتقد أن المناهج الدراسية معدة من البداية بهدف إخضاعنا لقيم تناسب طابع السلطات – السلطات الحاكمة"(٤). ونجد كذلك من يقول "نحن معجبون بالثقافة الإسرائيلية، متأثرون بموسيقى شلومو أرتسى، ولكن لدينا أيضا ثقافة، ولدينا أيضا موسيقانا الخاصة بنا، وأدبنا الخاص بنا(٥). وفى أعقاب هذا النقد أعدت فى السنوات الأخيرة مناهج دراسية جديدة للتاريخ والأدب العربى والأدب العبرى فأضيفت لها أعمال لأدباء وشعراء فلسطينيين.

وحدث تحول فى الحوار المفروض بين الثقافة الإسرائيلية والثقافة الفلسطينية بدءا من الثمانينيات، والذى يأتى نتيجة للتعليم المزدوج الثقافة. يعبر العرب الإسرائيليون عن ذاتهم فى الأدب الإسرائيلى والمسرح وكأنهما مجالات لثقافتهم، ولكن فى أعقاب الانتفاضة تخبطوا هم أيضا بين إسرائيليتهم وهويتهم الثقافية الفلسطينية.

"اليهود الذين أجبروا على تغيير دينهم"

تخبطت الثقافة العبرية "المحلية" فى نهاية القرن الماضى وبداية هذا القرن فى المعاناة القاسية للهوية. فقد أراد بعض الأدباء (مثل موشيه سميلانسكى ويعقوب ربينوفيتش ويتسحاق شامى ويهودا بورلا) إثراء ثقافتهم الجديدة بثقافة العرب أبناء المكان. وكانت هذه المحاولة مصطنعة فى أساسها، وقد وقف البعض على ماتحويه من سخرية. فقد سخر شمعونى من شخصية الكاتب الذى من هذا النوع وهو بروخمان فى مسرحية "ليلة فى الكرم" التى عرضت عام ١٩١١م:

(فى الممر الواقع على الجانب الأيمن يأتى بروخمان مرتديا عباءة عربية ويمسك بعصا سميكة فى يده، ويضع بندقية على كتفه ويتحدث بصوت أجش مصطنع)

بروخمان: مرحبا خواجة أهارون! كيف حالك؟ (يمد له يده) ترجمة أونكلوس[٦]، لماذا لانراك؟ أيها الكاتب؟

وقد اعتقد البعض أنه يمكن خلق ثقافة جديدة تحضر العرب وتنقلهم من حالة التخلف التى يعيشونها الآن – حسب رأيهم – إلى الحالة التى يصبحوا فيها أشبه باليهود؛ لأن عرب فلسطين فى نظر بعض أفراد موجة الهجرة الثانية وأدبائها "كانوا فى الأساس يهودا أجبروا على تغيير دينهم". وتخبط ل. أ. أريئيلى بين هذين التوجهين فى مسرحية "الله كريم" التى نشرت عام ١٩١٢، فشخصية على العربية فى المسرحية تتحدث العبرية (عبرية متلعثمة وتختلط بها بعض الكلمات العربية) وتعجب نعمى بـ"روح الشرق" التى تتملك شخصيته وتحتقر رفاقها اليهود الأوربيين.

كان موشيه شامير بعد مضى فترة من الوقت مستعدا لـ"تهويد" العربى. ففى مسرحية تدور أحداثها عن فترة حكم الملك يناى بعنوان "حرب أبناء النور (ملحيميت بنى أور)" نجد حمّارا عربيا يريد أن يكون يهوديا ويسمح له الحاخامات بذلك. وكانت هذه هى حالة "التهويد" الوحيدة التى قدمت بنجاح على المسرح الإسرائيلى. وبعد مضى عقد من الزمن على ذلك غيّر شامير رؤيته وكتب فى أحد كتبه الذى ضمنه مقالاته الصحفية "إن الواقع يدفع ... المواطن العربى فى الدولة إلى أن يعيش ويبدو يهوديا أكثر وأكثر ... ويبدو للكثيرين كإطار ضغط غير طبيعى وغير أخلاقى ... ويقول ... الكثيرون: أفضل للعربى أن يكون عربيا ويبدو عربيا"[٧]. ويشكل تخبط شامير بين تقريب العربى من الثقافة العبرية وبين الابتعاد الثقافى عنه مأزقا خفيا وواضحا فى بعض العروض المسرحية التى سنتعرض لها.

"محمود يتساءل 'إلى أين'"

حددت المسرحية الإسرائيلية فى وقت مبكر الإشكالية الكامنة فى محاولة الاستيعاب الثقافى للأقلية العربية على امتداد ثلاثين عاما، حيث عرضت الجانب الساخر فى هذا التهويد المصطنع. فنجد فى عروض "أمثال العرب (مشلاى عراف)" للكاتبين حاييم حيفير ودان بن أموتس (والتى عرضت عام ١٩٦١م) مسرحيات قصيرة من فصل واحد عن هذا الموضوع، كما نجد أيضا أغنية بعنوان "محمود" تتعامل مع أزمة الهوية الثقافية العربى مزدوج الثقافة:

"درس محمود ثمان سنوات/ ... ألقى فى السنة الأولى/ أشعار الحانوكا[٨]/ صور فى السنة الثالثة هرتسل[٩] بذقنه، درس الطرد/ من أسبانيا والشتات/ كل يوم جمعة كان يتبرع بقرش/ فى زجاجة زرقاء/ ... قرأ كثيرا عن مايو[١٠]/ وأبدى تمرسا فى ذلك/ حفظ من أشعار يهودا ليف جوردون[١١] عن ظهر قلب/ قصيدة "شوكة حرف الياء/ يقول اليهود الآن:/ محمود غريب لطيف/ والعرب يقولون عنه: "محمد ليس محمود"/ والآن يعانى أزمة -/ ليس هنا ولا هنا/ ومثل كتاب فياربرج/ يتساءل إلى أين؟".

ويظهر العربى المزدوج الثقافة بدءا من السبعينيات فى المسرحية الإسرائيلية كمن فرضت عليه هوية كاذبة ومحبطة. وتوجه الحدة الساخرة من الآن وصاعدا إلى الأغلبية اليهودية التى تخلق وضعا كهذا. ففى مسرحية "كيف نبدو (إيخ أنحنو نرئيم)" (التى عرضت عام ١٩٧٢م) خصصت مسرحية قصيرة من فصل واحد لموضوع التعليم الإسرائيلى الموجه إلى العربى. تدور أحداث المسرحية القصيرة "هذه هى حياتك (إيليه هم حاييخا)" الذى ألفها كوفى نيف وب. ميخائيل حول إحدى "الأمسيات مع" عبد الله مانيا بياليك وهو أكاديمى من أبناء الأقليات الذى سجل اسمه فى الجامعة لدراسات الأدب والتوراة وينهيها بنجاح. ويلقى عبد الله أشعار بياليك، ويدرس أفكار أحاد هعام[١٢]، وفى عيد الشجرة[١٣] (الخامس عشر من شباط)، يخرج ليزرع الأشجار ويغنى الأغنية المعروفة: فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، فى عيد الشجرة، سيموت العرب، فى الخامس عشر من شباط". ويعرضون عليه مع نهاية دراسته العمل فى البناء أو كنادل أو فى الحصاد. والعمل فى الورشة يتطلب شهادة ماجستير التى لم يحصل عليها لذا لم يعمل فى المجال الدراسى، فيتعيش من العمل كغريب للسبت فى حجرة الأموات فى مستشفى شعاراى تسيديق. وبعد مضى أكثر من عشر سنوات على ذلك تقدم مسرحية "كرمبو فى أرض العدو" للكاتب كوفى نيف (التى عرضت عام ١٩٨٦م، وهى "كوميديا-ملهاة-مهزلة") لقاء بين المحاربين يوريم وبوخيم من ناحية وأبو نعل رباك من ناحية أخرى، ويدرسا إخلاصه لإسرائيل من خلال استمارة مناسبة تضم مجموعة أسئلة:

"**بوخيم:** من وعده الرب بأرض إسرائيل؟

يوريم: ... هل هو كونفشيوس أم عيسى أم إبراهيم أم إسماعيل؟

رياك:أبينا إبراهيم، وهذا يعنى – أبيكم. وقد ورد هذا فى سفر التكوين الإصحاح رقم سبعين.

بوخيم: حسنا جدا. الإجابة صحيحة.

يوريم: ومن كان نبى الدولة؟

رياك: هرتسل، بنيامين زئيف، هرتسل.

بوخيم: ومن كان يوسيف ترومبلدور؟

رياك: أطلق اسمه على كفوتسا بيتار ....

بوخيم: أترى يايوريم، يوجد أيضا عرب محترمون.

يوريم: دعك من هذا يابوخيم فكلهم منافقون.

كوكى: هذا ماورد فى التوراة، فالنفاق يجرى فى دمهم..."

أوضح دان بن أموتس أن العرب "غير موجودين فى كتبنا الدراسية. ويأتى هذا متطابقا مع مبادئ التعليم اليهودى الصهيونى الاشتراكى الذى تعلمناه 'أرض بلا شعب أعطيت لشعب بلا أرض'"(١٤). كشف دان بن أموتس عن الثقافة الفلسطينية الشعبية حينما سمع راويا عربيا من يافا اسمه أبو نمر. وتحول كتاب قصص أبو نمر الذى جمعه بن أموتس إلى العرض الوحيد الذى قدمه دودو الهرر عام ١٩٩٠م. وتحول الكاتب الساخر الإسرائيلى، الذى سخر فى مسرحية "أمثال العرب" من الجانب الهزلى فى "تهويد" الفلسطينيين، إلى من يقرب الثقافة الفلسطينية إلى ثقافة الأغلبية اليهودية.

"شخص هامشى"

كان ازدواج ثقافة نعيم المحور الأساسى لإعداد رواية "العاشق" للمسرح. وقد اعترف أ. ب. يهوشوع نفسه بأنه انجذب إلى شخصية العربى المزدوج الثقافة فيقول "أتذكر زيارة قمت بها فى الستينيات لمدرسة فى الناصرة، رأيتهم يدرسون قصة "ثلاث هدايا (شالوش متانوت)" للكاتب بيريتس(١٥)، مع كل التداخل فى المشاعر مع الجانب السياسى والمخاوف والقرب والبعد الذى يخلقه هذا لديهم". يحاول الفتى العربى فى المسرحية خلق علاقة مع صاحب الورشة اليهودى عن طريق بياليك "استطعت أن ألقى أمامه الشعر شفاهة، مثل قصيدة "سقط عليه الغصن (تسناح لو زلزل)". ويحكى نعيم

للمعلمة اليهودية قائلا "تدرس تشرنحوفسكى وبياليك والمدراش وهؤلاء المتدينين والمصير اليهودى والبلد اليهودية والحريق الكبير الذى كان هناك". وبعد ذلك يقتبس جزءا من قصيدة "موتى الصحراء (ميتى ميدبار)": "جيل العبودية الأخير! وجيل الخلاص الأول" وقيدوتشا العجوز هى الشخصية الوحيدة التى تدرك "الجانب الضار" فى تعليم العربى: "ماشأنه وبياليك؟ ماذا سيفعل له؟ نحن نجن عربنا إلى حد كبير. سيتوقفون عن العمل ويبدأون فى كتابة الشعر". وتعنى نهاية المسرحية (وكذلك نهاية الرواية والفيلم) رفض نعيم وإعادته - رغما عنه - إلى مكان الثقافة التى ينتمى إليها حسب رأى الكاتب والمعدة للمسرح والمعدين للسينما أيضا - أى إلى القرية العربية. ويضيف يهوشوع فى هذا الأمر قائلا: "نجد هنا مجموعة من الأشخاص الذين فقدوا هويتهم وخاصة نعيم، ولكن فى النهاية ساد نوع من النظام حيث عاد كل شخص إلى مكانه".

وتناسب شخصية نعيم تشكيل "الشخص الهامشى" لدى روبرت عزرا فارك، كنموذج للشخصية التى تتبلور داخل الصراع بين الشعوب والثقافات، "فهو يصبح بالضرورة نسبيا فى علاقته ببيئته الاجتماعية، شخصا ذا أفاق واسعة جدا، وذا ثقافة رفيعة، ورؤية بعيدة النظر وعقلانية جدا. والمستوى الثقافى للشخص الهامشى دائما رفيع جدا، نسبيا"(١٦). ويناسب هذا التشكيل بعض الشخصيات العربية التى قدمت على المسرح الإسرائيلى، كما يناسب كذلك بعض الأدباء الإسرائيليين الذين يكتبون ويخرجون ويمثلون بالعبرية. فنجد فى مسرحية "لجوء"، وهى إعداد مسرحى لرواية سامى ميخائيل التى عرضت عام ١٩٨٠م، شخصية فتحى الشاعر العربى الإسرائيلى يكتب أشعارا بالعبرية "حتى اليهود يصفقون له حينما يقول لهم أنهم أبناء زانيات". وفى مسرحية "بوق فى الوادى"، وهى إعداد مسرحى لرواية أخرى للكاتب سامى ميخائيل نشرت عام ١٩٨٨م، نجد هدى الفتاة العربية التى تسكن فى وادى نيسنس وتعمل مع اليهود "وفى مقدورها إلقاء أشعار عميحاى وأفيدان وناتان زاخ وريبينوفيتش". وتنظر أختها إلى الثقافة العبرية على أنها "مخدر" ينسى هدى "المصير الفلسطينى" فتقول لها "تهيمين برأسك فى السماء فتنسين أن قدميك أسفل فى الوحل". ونجد الأمر نفسه فى فيلم المخرج أمنون روبنشتاين، المعد عن قصة الكاتبة جليلا رون فيدر، وعنوانه "نادية" والمنتج عام ١٩٨٦م، وتدور أحداثة حول فتاة عربية تصل إلى مدرسة داخلية يهودية، فيقدم لنا الفيلم هذا اللقاء على أنه صراع ثقافى. يسخر الشاب العربى "عبد" بشدة من نادية لأنها لاتناسب هذا الفيلم المتفائل:

عبد: ما الأمر؟ بياليك طوال اليوم في المدرسة الداخلية.

نادية: صدقنى إنك تعرف بياليك أكثر من هؤلاء اليهود.

عبد: وماذا يفيدني ذلك؟

يظهر بناء مصير العربى مزدوج الثقافة فى مسرحية نعيم: يبدو فى البداية مقربا ويعد ذلك مبعدا، ويظهر هذا البناءأيضا فى مسرحيات أخرى. ففى مسرحية "العودة" للكاتبة مريام كينى، ومسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب رجب عوادة، ومسرحية "اليوم السابع" للكاتب دان إيلان، والتى عرضت عام ١٩٨٠م، تظهر ثلاث شخصيات عربية حاولت دون نجاح الاندماج فى المجتمع الإسرائيلى. ففى مسرحية "العودة" للكاتبة مريم كينى تنشأ علاقة صداقة بين عربى ويهودى، كما تنشأ علاقة عاطفية بين ذلك العربى واليهودية. فرياض عربى مثقف يتحدث العبرية بطلاقة، كما أنه يستشهد بأشعار راحيل: "عالمى ضيق كعالم النملة" (ولما كانت كينى غير متأكدة من أن المشاهدين اليهود يعرفون مصدر هذا الاستشهاد فقد أضافت جملة تفيسرية "عظيم، إنك تستشهد بأشعار راحيل") ولكن رياض نفسه يشعر بأنه مرتبط بالقرية وليس حرا فى الارتباط بامرأة يهودية. وتحتج ألونا حبيبته اليهودية على ذلك بقولها: "أنت منتم إلى هذه القرية مثلما أنتمى أنا كذلك إلى بلدة شالوم عليخم". والسؤال المطروح الآن هو هل تدعم كينى النمط الذى التقينا به فى المسرحية الساخرة ويقضى بأن الثقافة العبرية التى يتلقاها العربى المندمج فى المجتمع الإسرائيلى ليست إلا طلاءً محدودا ومصطنعا. أو ربما تعرض العربى على أنه الشخص الذى لايريد تغيير ثقافته، الشخص الذى يبحث عن علاقة صداقة، ولكنه يريد فى الوقت نفسه الحفاظ على استقلاليته العربية. ويبدو أن هذا التخبط لم يحل فى نسختى المسرحية اللتين عرضتا على خشبة المسرح.

ونجد فى مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة، وهو كاتب مسرحى عربى إسرائيلى يكتب بالعبرية أيضا، الشاب العربى أحمد الذى يتظاهر بأنه دانى بعدما يتنكر فى أنه يهودى شرقى. يكشف عن هويته الحقيقية لصديقته اليهودية وهى مستعدة للاستمرار فى علاقة الحب بينهما. وفى النهاية يفرض ضغط البيئة اليهودية والقرية العربية على الزوجين الابتعاد، حينما تكون اليهودية هى الطرف البادئ. يتحدث دانى أحمد الشاب المتعلم المثقف، وهو طالب جامعى يدرس اللغات والتاريخ، العبرية بطلاقة، ويستشهد بأقوال الحاخامات فى العصور الوسطى: يسمع

الموسيقى الكلاسيكية وموسيقى أريك أينشتاين ، ويحب أفلام إينجمر برجمان. ويستخدم مصطلحات ثقافية، حيث يشير ترديده لها إلى ثقافته. ويتقيد هذا الاستخدام أحيانا بالتكلف الذى يظهره أحمد. يشرح أحمد علاقاته بأمه بـ"دعاية" "ليست لديها عقدة كوستا ... وليست لدى عقدة أوديب" ويتدعم التصور الذاتى للعربى المثقف، الذى تتيح له الثقافة العامة (بصورتها الإسرائيلية) انتماء ما إلى المجتمع الإسرائيلى، حينما يأتى أخوه الفظ المتمتم ليعيده ولو بالقوة إلى الواقع المتخلف.

وتشير المسرحيات والأفلام أيضا إلى انعدام وجود إمكانية خلق علاقة حقيقية من خلال "الجسر الثقافى". فالكاتبة المسرحية اليهودية تجد العقبة الأساسية فى المجتمع العربى المحافظ الذى كان ومازال يشكل عنصرا هاما فى هوية العربى، فمع أنه مثقف فهو مرتبط كذلك بالثقافة العربية. بينما يرى الكاتب المسرحى العربى أن المعوق الأساسى يكمن فى المجتمع اليهودى، الذى يفرض على العربى التهود الوهمى، وهذا التهود غير قادر بالفعل على تقريبه إليه. وحسبما يرى هذا الكاتب فإن هذا المجتمع لايضع على وجهه سوى قناع الليبرالية، ولكنه على المستوى الواقعى محافظ بقدر لايقل عن المجتمع العربى.

ويحمل التلميذ العربى الذى سيدرس فى الجامعة وينافس اليهودى أيضا المخاوف لدى اليهود الإسرائيليين من اندماج الشاب العربى فى ثقافة الأغلبية. ينافس حسن العربى فى مسرحية "مثل رصاصة فى الرأس" للكاتبة مريام كينى أميتاى اليهودى فى مجال البحث الأكاديمى عن الشاعر يهودا اللاوى ويحب زوجته أيضا. فحسن، الذى يشبه اسمه اسم أبى الحسن يهودا بن شموئيل اللاوى، يبحث عن القاعدة الثقافية المشتركة بينه وبين المجتمع اليهودى ويجدها فى السيرة الذاتية للشاعر يهودا اللاوى الذى عاش فى الأندلس المسلمة وتأثرت أشعاره الدنيوية بالشعر العربى. ويطلق حسن على الشاعر يهودا اللاوى تعبير "الولد الشقى Playboy "، ويقول أميتاى فى غضب "وألح الشاعر نفسه إلى ... حالات شذوذ جنسى لديه". ويدور بينهما جدل حول ملابسات موت الشاعر يهودا اللاوى. فحسن، الذى يؤكد على الجانب العام فى شعره، يوافق على الرواية التى تفيد أن الشاعر مات فى مصر. أما أميتاى، الذى ينظر إلى الشاعر يهودا اللاوى على أنه شاعر يهودى قومى، فيبحث عن دليل علمى للرواية التى تقضى بأن الشاعر مات فى القدس "وعلى شفتيه – 'صهيون ألا تسألين عن سلامة المسجونين من أجلك'!!! – أغلف، أغلف شج رأسه! لن أسمح لهذا الأغلف، لحسن هذا، أن يقتله فى مصر!".

"نحن أصحاب ثقافة"

لقد ظهر لدى الأقلية العربية توجهان يبدوان متناقضين فى تعاملهما مع ثقافة الأغلبية، ولكنهما في الحقيقة يعارضان مايعتبرانه استيطانا ثقافيا من خلال الثقافة العبرية. ويتمثل التوجه الأول الذى حدد له حنان حيڤير مفهوما يقضى بـ"القضاء على موطن الضعف"(١٧)، أى تقويض مفهوم السيادة الوحيدة للجماعة اليهودية على الثقافة الإسرائيلية. بينما يتمثل التوجه الثانى فى الفلسطنة الثقافية فى الأراضى المحتلة ومجالات دولة إسرائيل.

وتجسد أعمال أنطون شماس محاولات نفاذ ثقافة الأقلية العربية إلى الوضع المشروع داخل ثقافة الأغلبية اليهودية. فشماس "المنفى فى العربية" و"المنفى فى العبرية" يريد لروايته "أرابيسك" أن تحتل مكانا في شرق الثقافة الإسرائيلية. كان أنطوان نفسه، كما تشير قصيدة عن سيرته الذاتية نظمها دان الماجور، تلميذا فى المدرسة الثانوية العبرية فى حيفا "أنا التلميذ/ العربى الوحيد/ فى المدرسة العبرية/ كلها يهودية". فمزدوج الثقافة هو الذى "يتحدث العبرية/ ويحب العبرية/ ويفكر بالعبرية/ ويحلم بالعبرية. أتلعثم أحيانا/ بشأن اللغة الأيرلندية:/ 'كيف يقولون ذلك بالعربية/ ... ليس هذا مريحا أبدا/ أن تقع عملية إرهابية/ ... ينادى المعلم ثانية/ 'انتقام طفل يهودى/ ... تلميذ عربى منفصم الشخصية".

كتب شماس وترجم للمسرح الإسرائيلى بالعبرية والعربية، وخاصة مجموعة المسرحيات التى حاولت خلق واقع ثقافى إسرائيلى عربى عبرى جديد. كان شريكا فى تجهيز وإعداد عرض مسرحى بعنوان "ثقب فى الجدار"، والذى قدم عام ١٩٧٨م، عرضت فيه الأساطير الشعبية اليهودية والعربية. كان هذا العرض المسرحى أحد العروض التى رغب مؤلفوها – من خلالها فى إيجاد قاعدة مشتركة ومناخ موات للحوار بين الشعبين. وترجم شماس عن الإنجليزية إلى العربية والعبرية مسرحية "هاى" للكاتب أتول فوجارد، التى عرضت باللغتين من خلال أداء مكرم خورى ويوسف أبو وردة عام ١٩٨٣م، وتعاملت مع الواقع الفلسطينى أكثر من تعاملها مع واقع جنوب أفريقيا. وتبرز فى هذا السياق أهمية خاصة للنسخ الهامة، العبرية والعربية، التى أعدها لمسرحية "فى انتظار جودو" التى عرضت عام ١٩٨٥م. وقدم استرجون وڤلاديمير ولاكى فى هذا العرض كفلسطينيين وقدم فودزو على أنه رجل أعمال يهودى. جعلت الترجمة والإعداد للعبرية والعربية الذى قام بهما شماس للكاتب فوجارد وخاصة بكيت "مؤلفا" لنصوص هذه العروض. وكانت هذه هى الفرصة التى استغلها المؤلف

ليعرض على المسرح العبرى "القضية الفلسطينية" من رؤية عربى إسرائيلى. وكانت لغة الحديث فى النسخة العبرية هى العبرية المختلطة بالعربية. وحددت بعض الإضافات والإصلاحات التى أدخلها شماس على الهوية العربية للمتحدثين (كشخصيات وممثلين) مكان النص فى الواقع الإسرائيلى. فعلى سبيل المثال حينما يقول ڤلاديمير عند بكيت "ماذا سيفيد إذا يئسنا الآن"، فالنص والشخصيات العربية على المسرح تحول أنظار المشاهدين إلى بداية النزاع اليهودى العربى، إلى تسعينيات القرن الماضى: "ماذا سيفيد الآن فقدان تشومتس؟ كان يجب علينا أن نفكر فى ذلك منذ ملايين السنين، فى التسعينيات". ومثل أى شخص يكتب فى ثقافتين يستغل شماس تميزه فى الموقف الساخر تجاه المشاهد اليهودى غير القادر على التمييز بين المصدر وبين "تعديلات" كاتب النسخة، التى تتعامل معظمها مع الفلسطينيين وواقع حياتهم.

وقد برز توجه آخر لدى أدباء عرب إسرائيليين، والذى ظهر بشكل خاص فى السنوات الأخيرة، وهو تدعيم التراث الفلسطينى ورفض الثقافة العبرية واختيار الثقافة العربية المحلية. ويتحدث دانى روبنشتاين عن هذه العملية بأنها بدأت فى الضفة الغربية وغزة، وعبر عنها فى الثمانينيات والتسعينيات بآلاف الأعمال المنشورة إلى جانب ممارسة الفلسطينيين لأنشطة ثقافية قومية عديدة فى كافة المجالات، وتركز الكثير من هذه الأنشطة فى مجال المسرح[18]. وتتطلع هذه العملية المنظمة إلى تشكيل هوية قومية وثقافية تتجاوز الخط الأخضر، ونجد ملامحها أيضا فى المسرح العربى الإسرائيلى. ففى المسرح اليهودى الإسرائيلى تم استيعاب التغييرات لدى الفلسطينيين فى المناطق المحتلة فى نص مسرحى واحد هو "الزمن الأصفر". وهو إعداد مسرحى قامت به آلا الترمان للكتاب الصحفى الذى وضعه داڤيد جروسمان[19]، ونشر عام ١٩٨٧م. ويعبر بعض الفلسطينيين فى هذا الكتاب عن مخاوفهم من أن اليهود يحولون الضفة والقطاع إلى "مستوطنة تابعة لهم من كافة الجوانب، بما فى ذلك الجانب الثقافى"، وبذلك يفقدونهم ثقافتهم:

العجوز: هل نبدو أمامك كغجر؟ هل نحن بؤساء؟ نحن أصحاب ثقافة! نعم، نعم أصحاب ثقافة. ثقافة! أنتم لاتعرفون أن لدينا ثقافة. وليس فى مقدوركم أن تفهموا هذه الثقافة! إنها ليست ثقافة تليفزيون"

وتنفذ تأثيرات المسرح الفلسطينى وشخصياته وتراث الراوى به إلى المسرح الإسرائيلى خلال السنوات الأخيرة وتؤثر عليه بشكل أساسى كوسيلة للعرض الساخر لـ"القضية الفلسطينية" على المسارح العامة فى الثقافة الإسرائيلية. ومن أبرز الأمثلة

على ذلك الإعداد المسرحي لرواية أميل حبيبي وعنوانها "المتفائل" والمنشورة عام ١٩٨٦م. ويؤدى الدور محمد بكرى فيحكى - بالعبرية أمام الجمهور اليهودى وبالعربية أمام الجمهور العربى - عن ذكريات اللاجئ الفلسطينى والمأزق الذى يعيشه العربى الإسرائيلى. وهناك قصتان أخرتان للكاتب أميل حبيبى أعدتا للمسرح أيضا لتقدما فى عروض تؤدى فيها ممثلة واحدة هى بشرى كرمان؛ القصة الأولى بعنوان "أم الروبابكيا" المنشورة عام ١٩٩٢م، وتحكى فيه من رؤية نسائية هذه المرة عن مصير العرب الذين بقوا ولم يهربوا عام ١٩٤٨م من حيفا والمدن الأخرى فى إسرائيل. وقد وجه هذا العرض الذى قدم بالعربية إلى العرب الذين اتهموا بالخيانة لأنهم لم يهربوا "وتكيفوا" مع الحياة فى الدولة اليهودية "أنتم تتكاثرون في هذه الدولة وتقولون بعد ذلك أن هند خائنة؟" وبذلك يشير إلى جانب آخر فى مصاعب الهوية العربية الإسرائيلية.

"اشملنى برعايتك"

وقد أوجد اللقاء القسرى الذى جمع بين الثقافتين - العبرية والعربية الفلسطينية - عند الكتاب المسرحيين لدى الأغلبية اليهودية محور التقارب والرفض، ومن أبرز مظاهر هذا المحور دائما ظهور الموضوع فى المسرحية الساخرة. فالكاتب المسرحى الإسرائيلى اليهودى (أ. ب. يهوشوع ومريام كينى وسامى ميخائيل ويوسيف موندى وأخرون) لايؤمن ولايرغب فى الانصهار الثقافى، ولايريد بالقطع ذوبان العربى فى ثقافة الأغلبية اليهودية. "أحيانا يبدو أننا نعترض على الاقتراب منهم، خوفا من التعرقل بهم" هذا هو ماكتبه يهوشوع سوبول فى برنامج العرض المسرحى "التعايش" للمؤلف محمد وتد والتى عرضت عام ١٩٧٠م. ويضيف سوبول فى هذا الصدد "فربما نكتشف أنهم مستعدون للاقتراب منا أكثر مما نستطيع نحن أن نتقدم إليهم". فالكاتب المسرحى الإسرائيلى يرفض التشويه فى تعليم العربى كيهودى، ويشير إلى السخرية الكامنة فى فرض ثقافة ما على ثقافة أخرى. وينظر بعض الكتاب المسرحيين إلى الحوار بين الثقافتين على أنه جسر نحو مستقبل أفضل، ويخشى آخرون على خصوصية الثقافة اليهودية الإسرائيلية.

الفصل الثامن

من منافس إلى مستغَل

تدور أحداث فيلم المخرج حاييم بوزجلو وعنوانه زواج وهمى حول حكاية معلم فى مدرسة ثانوية بالقدس، يترك أسرته بحجة السفر إلى نيويورك، ولكنه فى الحقيقة يظل فى تل ابيب حيث يتعرف على مجموعة من عمال البناء الفلسطينيين ويعمل معهم. ونجد فى الفيلم أحد المشاهد الساخرة التى يتناول فيه عمال فلسطينيون والمعلم العبرى وجبة الإفطار، حينما يجلسون القرفصاء على الأرض حول أحد أعداد جريدة داڤار التى تستخدم بديلا عن المفرش. وبتحدث العنوان الرئيسى لهذه الجريدة عن الهدوء النسبى فى الأراضى المحتلة والاعتقالات التى تمت هناك

ويندرج غلاف الفيلم الكوميدى "زواج وهمى"، الذى يعرض الرؤية الساخرة ليهودى إسرائيلى تجاه العمل العبرى الذى تطور ليدخل ضمن العمل العربى وينتهى بـ نهاية سعيدة ، فى فيلم المخرج رشيد مساروى الذى يحمل عنوان "المأوى" والمنتج عام ١٩٨٨م. ويقدم هذا الفيلم أيضا عمال بناء عرب، أحدهم والد لخمسة أبناء يعمل فى تل أبيب والمكان الذى ينام فيه منذ عدة سنوات هو مكان البناية التى يبنيها. ونجد فى فيلم زواج وهمى الكوميدى أفكارا عن المثل الصهيونية. يعرض فيلم المأوى الاستغلال والمهانة والاحتقار والمصاعب التى يواجهها العامل الفلسطينى الذى يجسد هذه المثل. لدينا إذن روايتان لدى اليهودى – سخرية كوميدية مع بعض الحنين الأيديولوچى، ولدى العربى – عرض واقع الاستغلال والظلم

ويتبدد هذا الغموض فى المسرح، ذلك الغموض الذى ربما نجده فى السينما الإسرائيلية وهى تعرض العمل العبرى والعمل العربى وقد نُظر إلى التحولات التى حدثت لدى اليهود سكان إسرائيل فى تعاملهم مع العمل البدنى ضمن ثنايا نصوص مسرحية عديدة على أنه تشويه للقيم الأساسية وعامل يشكل خطرا على مستقبل الحلم الصهيونى. وتناسب عرض موضوع العمل البدنى على المسرح الإسرائيلى من خلال

العربى رؤية جرشون شاكيد للشخصية العربية فى الأدب العبرى "على أنها تكشف عن الرؤية أكثر مما تكشف عن موضوع هذه الرؤية"(١).

ويواجه الكاتب المسرحى الإسرائيلى من خلال الشخصيات العربية التى يقدمها التغييرات التى أحدثتها إقامة دولة إسرائيل وتطورها فى الصورة المثالية للطليعى العبرى. وتأتى شخصية العمال العرب أو التعامل مع موضوع العمل العبرى والعمل العربى الذين يظهران فى الدراما والمسرح الإسرائيلى لتقديم – كما تقول جيلا رمرز راوخ – "تعاملنا مع أنفسنا كحضور فى هذه البلاد"(٢). فعلى سبيل المثال وظف دانى هوروفيتس بحدة تعبير بريز فى مسرحية "حكايات يحزقيئيل فايرمان (عليلوت يحزقيئيل فايرمان)" المعروضة عام ١٩٨٦م، والتى تتعامل مع فشل تحقيق مثال العمل العبرى وانتصار العمل العربى. يقول بريز فى المسرحية: "العرب قذرون، ولكنهم ليسوا طفيليين قذرين دائما مثلنا" (المسرحية ص٧١). وفى لقاء جمع بين أهارون ديڤيد جوردون وبريز يتنبأ الكاتب:

" ... العرب هنا يقومون وسيقومون بالعمل الأساسى. وحتى إذا سار خلفك بعض العمال اليهود وعملوا بإخلاص فبعد عدة سنين سيطلبون العربى الذى يقيم هنا للعمل، وسيتحولون إلى أصحاب منازل" (المسرحية ص٨٩).

العمل العبرى

اعتمدت الصهيونية كحركة قومية على مبادئ اجتماعية وسياسية. وكان أهم هذه المبادئ مبدأ العمل على تحويل الشعب اليهودى إلى شعب منتج، تلك الفكرة التى أوجدت أيديولوچية العمل العبرى كشرط للوجود الذاتى المستقل للمجتمع اليهودى فى فلسطين. والعنصر المشترك لمعظم التيارات الصهيونية هو أن "أهم شئ هو احتلال مكانة طبقة العمال وبناء أعمال صحيحة فى مقابل العمل اليهودى التقليدى فى التجارة"(٣).

ويمكن أن توظف صورة الطليعى كشخصية نموذجية على امتداد أجيال عديدة كرمز رئيسى لتطور الجماعة اليهودية فى فلسطين. وارتبطت الصورة، التى تبلورت خلال تدفق موجتى الهجرة الثانية والثالثة، بعدة مكونات أساسية منها العمل البدنى كشرط ضرورى للتجسيد الصهيونى. وقد وجه عمال الهجرة الثانية مطلب التحقيق الشخصى لـ"وصايا" العمل البدنى "إلى أنفسهم أولا وقبل كل شئ". كان العمل البدنى

بالنسبة لـ"شباب وشابات كثيرين المفتاح السحرى لفهم 'الذات' الحقيقية"(٤). واكتسب العمل البدنى لدى بعض طلائعى الهجرة الثانية مغزى أقرب إلى الدينى. وأصبح كل ما من شأنه أن يكون صعبا من الناحية الجسدية وسيلة لتحقيق الذات. إلا أن مواجهة فلاحة الأرض كانت مرتبطة بالإحباطات وخيبة الأمل. لقد شكى برينر من فشل "المثقف العبرى البائس الذى قدم إلى هنا ويريد أن يعيش حياة أخرى سليمة، ملؤها العمل البدنى وسط رائحة الحقول، وبعد مضى عدة أيام تبين له أنه ... غير مؤهل لممارسة أى عمل". كما لم يكن پيرل كتسنلسون(٥) واثقا من عمله، ويعترف بذلك قائلا "لم أجرب ماأطلق عليه جوردون 'الفأس المقدسة'".

وقدمت مسرحية فترة الاستيطان الطليعى ومواجهة المجتمع، الذى يمر بمرحلة التكوين، لمصاعب بلد جديد كالآلام المرتبطة بالعمل البدنى فى مركز أحداثها. وكانت صورة الطليعى العبرى مرتبطة بسكان البلد العرب ومحاولة محاكاتهم فى مظهرهم الخارجى وملبسهم، وعاداتهم وشهامتهم الطبيعية، وأصالتهم وعملهم فى الأرض الذى أصبح بالنسبة لهم شاقا جدا. وينطبق تفسير جرشون شاكيد لتأثير العرب على اليهود، كما صور فى الأدب العبرى، على المسرحية فى فترة الاستيطان كذلك:

"يعتقد اليهودى، الذى يشعر أنه يعيش فى بلد غريب عنه، أن العربى هو الساكن الحقيقى، جزء لايتجزء من هذا البلد، بينما ينظر هو إلى نفسه على أنه الغريب الأجنبى الذى يحاول أن يضرب بجذوره فى بيئة معادية ... وحسب هذه الرؤية فإن العربى أشبه بالنموذج المضاد المرغب فيه"(٦).

وضمن هذا التشكيل فإن هناك جوانب ناقصة فى الالتقاء بالعربى. ففى بعض المسرحيات نجد العربى ليس فقط "نموذج مضاد مرغوب فيه" وإنما همجى ووحشى ويشكل فى بعض الأحيان خطرا. كان هؤلاء السكان يتنافسون على أماكن العمل ويشكلون خطرا دائما. كما كانوا محل احتقار بسبب وحشيتهم، التى بدت فى وسائل العمل المتخلفة التى استخدموا بها. ونجد هذه الثنائية فى تصوير الشخصيات العربية فى مسرحية "النبع"، التى نشرت عام ١٩٣٢م، للكاتب يعقوب أ. يافيه، حيث نجد بعض التقدير للعرب "الأبناء الحقيقيين لهذه الأرض!" فى مقابل الطلائعيين "المغتربين، ذوى الأجساد البيضاء.. غير القادرين على تحمل هذه الحرارة، هذا الطقس، هذه الأرض الجرداء الصخرية..." (المسرحية ص٢٢). ونجد فى المسرحية ذاتها تصويرا محتقرا لشخصيات عربية متخلفة وجاهلة.

وتصور بعض المسرحيات التى نشرت خلال العقد الثانى والثالث من هذا القرن مصاعب تحقيق أمل تحويل الشعب اليهودى فى فلسطين إلى شعب منتج، ومن هذه المصاعب منافسة العرب. وتعرض مسرحية "العهد الرابع" - المنشورة عام ١٩١٥م للكاتبة تشيلا كومركر "كاتبة يهودية من جاليسيا" (المسرحية ص١٤) والتى اعتمدت على قصص وشهادات من الأقاصى - العداء بين الطليعيين والعرب بكل حدته فى افتتاحية المسرحية:

عامل ثالث: ... العمل هنا مضن والأجر قليل.

عامل ثان: ألهذا يجب علينا أن نيأس من مساعدة الأخوة؟ وهل يجب أن يظل العمل فى أيدى العرب؟ ...

عامل ثالث: ... يتحول الدم داخلنا إلى سم حينما يقدر علينا أن نعمل مع العدو فى حقل واحد ....

عامل خامس: وجودنا - لايعنى أن ندخل حربا مع العرب ... فوجودنا مرتبط بالدخول المرتفعة، وهذه الدخول مرتبطة بمحاصيل الأرض، وهذه كارثتنا، فهم يعرفون كيف يعملون - أما نحن فلانعرف (المسرحية ص١٥).

يصور حاييم الحانان العلاقات المتوترة والتنافس فى مسرحية "سيينى الرب"، المنشورة عام ١٩٢٨م. وتدور هذه المسرحية حول "فترة الضائقة الكبرى"، وهى فترة الأزمة المالية والبطالة الشديدة، التى اتحد فيها "**التاجر العربى والأفندى اليهودى**" ضد "قانون العمل العبرى فى أرض العبريين" (المسرحية ص٣). فأصحاب البساتين والمزارع المحروثة هم "**الأفندية**" اليهود الذين يشغّلون العرب واليهود ويستغلون فى ذلك المنافسة المحتدمة بينهما. ويشكو كبير الدراويش فى مسرحية "**الله كريم**" للكاتب ل. أ. أريئيلى من أن اليهود الذين جاءوا من 'بلد الروس' "يقربون أخواننا المسلمين منهم من خلال تشغيلهم فى أعمال شاقة" (المسرحية ص٢٧٥). ويصور الطلائعيون أنفسهم عملهم المضنى والمحبط على أنه أشبه بـ"حياة كلب": "يوم بعد يوم تنحنى القامة مع الفأس، يداك تؤلمانك حيث تكثر بها الأوخاز" (المسرحية ص١٨٧). ويسخر اليهود أصحاب المزارع من الطلائعيين الشبان الذين يريدون منافسة العرب فى مسرحية "لأول مرة" للكاتب حاييم سورير:

"يريدون ها.. ها.. إصلاح العالم. ها.. ويريدون بالتحديد العمل بالفأس مثل محمود!.. وإذا لم يفعلوا ذلك سيخرب العالم. ها.. ها.. وماذا في ذلك؟ ها.. ها.. ألستم أنتم هكذا أيها اليهود فى كل ذلك. فأنت لاتستطيعون القيام بما يقوم به الأجنبى؟!"

وقد حدث بدءا من الثلاثينيات، وعلى خلفية علاقات التوتر والعنف بين العرب واليهود، تحول فى موقف الكاتب المسرحى الذى يكتب بالعبرية. فالعرب فى المسرحيات التى كتبت فى هذه الفترة إما "طيبون" وإما "أشرار". العرب الطيبون هم الفلاحون الفقراء أو العمال البسطاء المستقيمون والمستكينون. والعرب الأشرارهم هم الأفندية المستغلون والمحرضون الذين يثيرون العرب على اليهود. ويقدم اليهود فى بعض المسرحيات كعمال محدثين لاينفرون من العمل المضنى والعمل البدنى. فهم الذين سيأتون بالسلام والتحضر إلى المنطقة، سيساعدون العرب. بل وسيحررونهم من نير المستغلين. وتطورت لدى بعض قطاعات حركة العمل رؤية "اشتراكية" مثالية جدا تطرقت إلى مسألة العلاقات مع العرب. وحسبما تقضى هذه الرؤية فإن تغيير الطابع الإقطاعى للمجتمع العربى وتحديث اقتصاده سيؤدى بالتأكيد إلى التعاون الواسع بين الشعبين. وتقوم مجموعة من الطلائعيين وسط منطقة عربية فى مسرحية "النبع" بأعمال شاقة فى منجم وتكتشف كذلك نبعا للماء يستفيد منه اليهود والعرب. كما ساد جو شبه هادى يرغب فى سب العرب "الأشرار" – الأفندى والسمسار، الذين يحاولان إثارة العرب على اليهود. وفى "خاتمة" "مسرحية عن حياة الفلاحين العرب فى فلسطين" وعنوانها "نيمر أڤيزروع" للكاتب أهارون فولاك، والمنشورة عام ١٩٤٢م، يفسر الكاتب موقفه بأنه أراد أن يصور "كيف يعانى العامل العربى تحت سوط كارهه" وهو الأفندى العربى. وتكمن جذور الشر فى عادات المجتمع العربى كذلك فى مسرحية الكاتبة إيتمار بن حور وعنوانها "العهد الذى حنث"، والتى صدرت عام ١٩٤٢م. فنجد فى هذه المسرحية فاطمة "الخادمة الطيبة" تركع وتتوسل لكى يتركوها فى بيت أسيادها اليهود. ولكن أباها يريد أن يبيعها بالمال: "أنا ابنته – تجارة للبيع، وبهيمة للعمل لمن يشترينى" (المسرحية ص٨). أما مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بت دورى (التى عرضت عام ١٩٣٧م، وعام ١٩٣٨م) فجاءت محاكمة تاريخية لتحقق فى الثورة التى اندلعت عام ١٩٣٦م. والمذنب فى هذه المسرحية التعليمية هو الأفندى المحرض، الذى يحظى بتشجيع السلطات البريطانية. كما أن الفلاح محمود البرئ ضلل وابتز وأثير للعمل ضد اليهود. وكانت مسرحية "المحاكمة"، التى تعد المسرحية العبرية التى كتبتها كاتبة

يهودية من فلسطين، المسرحية الأولى التى قدمت الشخصية العربية أمام جمهور يهودى يعيش خارج فلسطين (فى بولندا وبرلين ونيويورك)، لتكون أداة التعبير عن حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" فى عرض آرائها بشأن "المسألة العربية". فيرى أفراد هذه الحركة أن اليهود يمكن أن يخلصوا الفلاح والعامل العربيين من المستغلين أبناء شعبهم. وتتمثل طريقة الحل المعروضة فى تشكيل منظمة للعمال العرب للدفاع عن حقوقهم. ففى المسرحية يعرض حاييم، عضو الكيبوتس، على مصطفى الشاب العربى الذهاب إلى المدينة ليتعلم من العمال اليهود كيف يدافعون عن حقوقهم، ويعود بعد ذلك إلى القرية وينظم الفلاحين ضد مستغليهم (انظر المسرحية ص٤٨).

سمتوخا

وبذلت خلال السنوات الأولى من قيام دولة إسرائيل محاولات لتشكيل شخصية الطليعى من جديد وفرضها على مجالات جديدة. وإذا كانت احدى هذه المحاولات مرتبطة بخدمة الدولة – كالخدمة فى الجيش أو استيعاب المهاجرين – فقد تم "التأكيد على أهمية الالتزام بخدمة الجماعة". وتشوه مكون العمل البدنى واختفى بعد ذلك من شخصية الطليعى. ففى أواخر الستينيات وبداية السبعينيات حدثت عملية انهيار للتوجه الطليعى. فالحلم الطليعى، الذى تمحور حول الرغبة فى تحويل الشعب اليهودى إلى شعب منتج من خلال وضع الهرم المقلوب للأعمال التى مارسها اليهود فى أوربا الشرقية الموضع الصحيح، أخلى مكانه للاقتصاد المتنوع والحديث، والذى يقيم هذا الهرم المقلوب من جديد بقدر كبير.

اتسم الجدل الذى أثير فى حكومة إسرائيل بعد حرب ١٩٦٧م حول مسألة فتح الاقتصاد الإسرائيلى أمام العمال القادمين من الأراضى المحتلة بطابع أيديولوچى اعتمد فى جوهره على التراث الصهيونى الذى يقضى بتحويل الشعب اليهودى إلى شعب منتج، ولكن المعارضة الأيديولوچية لفتح أبواب الاقتصاد الإسرائيلى سرعان ماتلاشت أمام الضغوط التى يفرضها اقتصاد السوق. وهكذا تكونت طبقة جديدة من العمال القادمين من الأراضى المحتلة، والتى قامت بممارسة الأعمال الدنيا من ناحية الدخل والوضع الاجتماعى. وتم استيعاب هذه الأيدى العاملة الرخيصة فى قطاعات مختلفة تحت ظروف عمل تتسم بالاستغلالية والتدنى وظروف سكنية غير ملائمة. كما ظهر فى الاقتصاد الإسرائيلى وضع شبه "استعمارى" يهرب فيه اليهودى من الأعمال البدنية "السوداء"، الأعمال التى كانت تحتل مكانا رئيسيا فى رؤية الطليعيين.

وتعد فاطمة فى مسرحية "القَسَمْ الذى حنث" للكاتب إيتمار بن حور، ولطيفة فى مسرحية "العجوز" للكاتب يهوشوع بر يوسيف، الصادرة عام ١٩٤٢م، نموذجين أولين للتغيير فى صورة العربى فى الدراما العبرية من منافس إلى مستغَل. فكلتاهما خادمتان عربيتان فى منازل اليهود، وكلتاهما أيضا محتقرتان من جانب مجتمعهما العربى وصاحب العمل اليهودى الذى يستغلهما جنسيا. ولم تظهر تقريبا شخصيات عربية على المسرح العبرى خلال الخمسينيات والستينيات. وظهرت شخصيتان عربيتان من هذه الشخصيات العربية النادرة فى تلك الفترة على المسرح الإسرائيلى وكلتاهما خادمتان. الشخصية الأولى شخصية حمار عربى فى مسرحية "حرب أبناء النور" للكاتب موشيه شامير التى عرضت عام ١٩٥٦م، وهى مسرحية تدور أحداثها فى عهد حكم الملك الكسندر يناى، فهو خادم يطلب من أسياده الطيبين أن يدفعوه إلى العمل رغما عنه. وهناك شخصية عربية أخرى فى مسرحية "الحى" للكاتب يعقوب بر ناتان، والتى عرضت عام ١٩٦٥م، وتدور أحداثها خلال فترة الثلاثينيات - حيث نجد شخصية أحمد حالب البهائم والتى استمدت من رسومات المصور ناحوم جوتمان، الذى يظهر وهو يحمل جرار اللبن على صينية فوق رأسه. يعارض أحمد الأحداث التى تتسبب فى "اضطرابات بيننا وبينكم" ويريد السلام ويبيع اللبن، وهو شخصية أولية ممهدة لشخصية سمتوخا التى رسمها الكاتب حانوخ لڤين. فهو يمثل شخصية العربى الذى يبدى المجتمع اليهودى استعداده لقبولها خلال هذه الفترة - خادم متملق يتحدث حتى اللغة اليديشية أو اللادينو ليرضى زبائنه اليهود.

لقد دخل العربى إلى المسرح عام ١٩٧٠م فقط ولكن من المدخل الخلفى فى عمل ساخر هو "ملكة الحمام (ملكات هاأمپاطيا)" للكاتب حانوخ لڤين. ونجد العربى فى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سمتوخا" نادلا يغسل الأوانى فى مقهى إسرائيلى. فهو "ذكى ومطيع ولايضر باليهود. فهو يعرف كيف يقف على يديه، مثلنا بالضبط" (المسرحية ص٨٠). ويعرف اليهود أن سمتوخا لايزرع القنابل وليس فدائيا، وسعداء كذلك لأنهم ليسوا أناسا همجيين لايفرقون بين العربى الذى يزرع القنابل وبين العربى الذى لا يزرعها وفى النهاية يطلق سراحه. لذا فإن سمتوخا يجب أن يعود إلى المطبخ ليغسل الأوانى. إن الارتباط بالعربى نتيجة استعداده للقيام بأعمال دنيا هو الذى ينقذ سمتوخا من أشكال الإساءة إليه: "لاتلحقوا به أى ضرر، فمازال هناك الكثير من الفناجين المتسخة فى المطبخ" (المسرحية ص٨١). ولكننا نجد فى هذه المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد الاستغلال المرتبط بالخوف من رد الفعل العنيف

من جانب العربي، ويأخذ رد الفعل هذا فى التعاظم داخل الواقع خارج المسرح، وسيرتبط فى المسرح بالإحساس بالذنب لاستغلال "الآخر".

ويعد الازدراء والاستغلال والاحتقار الموجه للعربي موضوعا رئيسيا لمسرحية "مدينة واحدة" والتي كتبت كإعداد مسرحي لبعض اللقاءات الصحفية التى قام بإجرائها وإخراجها مسرحيا إيلان رونين بالتعاون مع مايكل اليرديس، وعرضت على مسرح الخان بالقدس عام ١٩٧٣م. فنجد فى هذه المسرحية ما يشبه الحوار الذى يشتمل على نمط العربي لدى اليهود سكان القدس. ويطلق أحد الأشخاص الذين شملتهم المقابلات الصحفية فى العرض، وهو يهودى متدين يمتلك مصنعا لإنتاج الطوب يعمل فيه عمال عرب، على كل العرب العاملين لديه اسم "احمد": "يوجد هنا أحمد واحد فقط، ولكننى أنادى بهذا الاسم عليهم جميعا. فليس بمقدورى تذكر اسمائهم". هذا مايراه واحد ممن شملتهم اللقاءات الصحفية، والذى يغير الخوف الذى يظهر فى وضع هذه العلاقات "إنهم يعرفون كيف يلحسون، ولكنهم سيطعنون ظهرك بالسكين".

وتعرض مسرحية "سلفستر ٧٢" للكاتب يهوشوع سوبول أزمة القيم لدى الأغلبية اليهودية. وتنفذ لحظات المسألة العربية" إلى بيت جرشون، ممثل فترة الاستيطان، حيث كانت شخصيته مزيجا لبعض الشخصيات الواردة فى مسرحية "جماعتنا (كهيلاتينو)" للكاتب أنشى بيتنيا. بينما جاءت شخصية صهره بوعاز، ممثل البوعازيين فى بداية التسعينيات، لتستعين بعمال عرب لبناء شواهد قتلى الحروب:

بوعاز: أنتم تضحكون، آه ... مما بدأت؟ من لاشئ! لم يكن لدى شئ!

يوآش: والآن لديك كل شئ.

بوعاز: كل شئ تقريبا. عمل يدر دخلا وفيرا، سيارة، عشرات العمال.

دينا: وخادمتان، سلوى وأنا ....

بوعاز: رائع! لاتأخذى كل شئ إلى القلب! العمال لدى يتلقون معاملة حسنة بقدر ماهم عرب. ففى حياتهم لم يحلموا بتحقيق المكاسب التى حققوها لدى. فهم مستعدون للحس الأقدام.

يشعر "المهاجر الجديد" موندى أكثر من غيره بالتهديد والمخاطر الكامنة فى الاحتلال والقمع واستغلال العربي. كان موندى من الكتاب المسرحيين الأوائل الذين عرضوا على خشبة المسرح فى مسرحية "حاكم أريحا" الارتباط الذى سيظهر فى

المسرح لمرات عديدة بعد ذلك بين سمتوخا – العامل العربى المستغل والمحتقر – وبين العربى الفدائى. فالعربى "الطيب" ينظف المكان فى قيادة حاكم أريحا، كما يلمع حذاء الضابط. وحينما يقودون الفدائى للتحقيق معه يخرج المنظف ويدخل الفدائى – ويؤدى دورهما ممثل واحد هو نفسه الذى يجسد شخصية العربى الذى يطعن يهوديا بسكين. تحول سمتوخا،الذى بدى لدى حانوخ لڤين غاسلا للأوانى ومستكينا ومتذللا، فى مسرحيات موندى إلى فدائى يعد الكمائن لليهود من كل حدب وصوب. ويظهر من الآن الوجه المزدوج العربى – المستغل من ناحية ومصدر التهديد من ناحية أخرى – فى تشكيل شخصية العربى لدى كتاب مسرحيين آخرين.

وتعد مسرحية "موسى والفرعونية" للكاتب متى رجڤ تعبيرا مسرحيا يكاد يكون الأخير عن الأسف لضياع القيم الطليعية التى أرستها الصهيونية. وفى البرنامج وصفت المسرحية بأنها "مسرحية ساخرة واقعية عن ضياع المثل الجميلة للماضى تحت اسم العصر الحديث والتحضر والتكنولوچيا". وقد وظف الكاتب المسرحى شخصيتى موسى ويرحميئيل ليعرض "تلوثنا الأخلاقى الآن"، وقد وجه هذا العمل للشباب وهم قادة عسكريون خبراء أو مقامرون متنكرون فى صورة رجال الأعمال. ويعد العامل العربى فى المسرحية شاهدا حيا على القيم التى اختفت، ويرحميئيل هو التطور المتأخر لشخصية أهارون ديڤيد جوردون الذى يبحث عمن يكمل طريقه.

وكانت "حكاية" مسرحية "موسى والفرعونية" بمثابة حلم مدمر – حيث ظهرت بعض الأعمال على غرارها فى الثمانينيات فى المسرح وفى القصة أيضا (كما فى مسرحية "البترول" للكاتب أڤراهام شوشنر، ومسرحية "مظهر القدس" للكاتب يهوشوع سوبول، وروايات الكاتب بنيامين تاموز وعاموس كينان وإسحاق بن نير). ويحذر المؤلفون فى هذه الأعمال النقدية من هذا الحلم. وتنتهى المسرحية بالفعل بصاروخ يهبط على الشرق الأوسط ويدمر كل شئ "لم يعد هناك المزيد من اليهود، ولايوجد عرب، ساحة خالية من الناس وممتلئة بالجثث". هذا لأننا "نحن اليهود نقترب الآن من مصر، والعرب متجمعون فى بلاد جوشان للقيام بعمل شاق ... والحل لهذا التشوه هو يوم القيامة: الصاروخ". يظهر موسى، الذى أدى دوره محمد بكرى، على المسرح على امتداد العرض وهو يعمل فى صمت ويضرب بالمطرقة. يجرؤ العربى فى نهاية المسرحية حينما يكون بمفرده على قول مايريد:

"سنمزقها! سنقطعها إربا! حتى يحين وقت الانتقام الأحمر. الأيدى العربية الرخيصة هى التى تقتلع أعشاب حقولكم، والأيدى العربية الرخيصة هى التى ستقدم

شرائح اللحم فى مطاعمكم، والأيدى العربية الرخيصة ستضع بلاط القيشانى فى حمامكم، سيزرعون، سيحصدون، سيغسلون، ولكنكم فجأة سترون أن الأيدى العاملة العربية الرخيصة غالية جدا".

ولقد عكس النقد الذى وجه إلى العرض، والذى تعامل أيضا مع معانيه الفكرية، التغييرات التى حدثت فى نهاية الثمانينيات فى صورة الطليعى وخاصة التعامل مع العمل البدنى. كان بوعاز عفرون يعتقد أنه ليس للمؤلف رؤية اجتماعية سياسية، كما نجد كذلك ابتسامة ساخرة واضحة تتجلى فى وضع الرومانسية العاطفية كمثال أمام عالم التكنولوچيا "ليس لدى المجتمع الإسرائيلى مايمكن أن يخافه من موسى هذا فهو سيضطر إلى البدء فى الخوف من موسى ذاك بعدما يدرس فى الجامعة ويعرف كيف يبرمج أجهزة الحاسوب ويفكر بطريقة نقدية"(٧).

"هم يخربون وأنا أنظف"

ولم يكن العربى الذى ظهر فى المسرح خلال الثمانينات مجرد تذكرة أو مشهد يعكس تغيرا فى القيم، بل هو يمثل فى الأساس عرب الأراضى المحتلة. يشارك عرب الأراضى المحتلة فى سوق العمل فى إسرائيل فى ظروف صعبة وظالمة، فهم يفتقدون إلى القوة السياسية ويعيشون بلا حقوق مدنية واجتماعية، كما لاتتوفر لهم الخيارات الاقتصادية، وقضى عليهم أن ينتقلوا بين الأعمال التى لاترغب الجماعات الأخرى فى العمل بها.

وتظهر شخصية العربى فى ستين مسرحية من المسرحيات التى عرضت على المسرح الإسرائيلى خلال الفترة ١٩٨٠م-١٩٨٧م، ونجد المسرحية تفرد اهتماما خاصا لـ"المسألة العربية". ففى نصف عدد هذه المسرحيات يعرض الفلسطينى كمستغل ومهان من الناحية الاجتماعية والاقتصادية. وفى بعض المسرحيات التى ظهرت فيها الشخصية العربية خلال هذه السنوات عرضت "التطورات" التى مرت بها الشخصيات التى على شاكلة سمتوخا. يعود حانوخ لڤين إلى الشخصية التى شكلها من قبل فى مسرحية "الوطنى (هپتريوت)"، حيث يغنى فيها محمود "الأغنية الشرقية للحب" لفاطمة:

"لدى اليهود بالفعل قلب عطوف
فلم يضربنى شخص منهم
هم يخربون وأنا أنظف" (المسرحية ص١١٧)

ولقد نظرت الجماهير العربية الإسرائيلية إلى تقديم مسرحية "في انتظار جودو" على مسرح حيفا عام ١٩٨٥م، التى أعدها وأخرجها المخرج إيلان رونين وخاصة النسخة العربية منها، على أنها تجسيد لأحاسيس الظلم الاقتصادى لديهم ولدى الفلسطينيين من الأراضى المحتلة. وحدد رونين وضع المسرحية في إسرائيل الآن، وحول شخصيتين من الشخصيات إلى عمال بناء وجعل من فودزو شخصية السيد اليهودى، بينما قدم لاكى عبدا يتحدث العبرية. ووضع تشارلى ليئون، الذى شكل ديكور خشبة المسرح على شكل موقع بناء بدلا من الشجرة - كما وردت فى تعليمات الديكور التى قدمها بكت - سقالة حديدية ممدودة على حائط خرسانى. كما كان الطوب وبقايا مواد البناء مبعثرة على خشبة المسرح. كما كان ديدو وجوجو يرتديان كعمال بناء - فكان مليسهما عبارة عن چاكت كاكى رث أشبه بالطواقى العربية وقبعة كاكى. وأدى إيلان توران دور فوزدو، فقدم يرتدى قبعة ارستقراطية، ويرتدى بدلة أنيقة ويحمل فى يده حقيبة فاخرة. أما العبد لاكى، الذى أدى دوره دوروين تابورى، فقد بدا كعربى عجوز يضع على رأسه طاقية بيضاء، وعلى رقبته سلسلة حديدية مربوطة بشريط قياس طويل في وسط السيد، يحمل على ظهره جهازا يستعمله الذين يقيسون ولفات وخرائط، وللحوار المعروف عن هذه الشخصية يقوله بالعربية. وتأخذ جمل كثيرة من الحوار فى هذه النسخة تفسيرا محليا. ويبرز هذا لدى فودزو الذى يحاول "تفهم" "بؤساء الحياة المحيطين به"، ويقول حول هذا "فكروا فى هذا الذى يمكن أن يكون فى حذائى مثلما يمكن أن أكون أنا فى حذائه". إن استخدام الضمير "المحلى" منح الأحداث مغزى إسرائيليا واضحا. وبرز هذا حينما يقدم جوجو، مكرم خورى، جزرة لديدى، يوسف أبو وردة، فهو يقوم بأداء تمثيلى صامت واضح يعبر عن نادل عربى يحمل صينية مليئة بفناجين قهوة.

وقد وظف الكاتب أفراهام شوشنر فى مسرحية "البترول" حيلة أخرى تتمثل فى قلب الأوضاع - أى أن العرب هم أسياد البلاد واليهود هم الوضعاء والمعرضون للاحتقار وسوء المعاملة. فحينما يوضع اليهودى مكان العربى فهو يكيف لنفسه الخاصية التى عرف بها - وهى النفاق. ومثلما فى النصوص العبرية التى تعرض العربى على أنه شخص بلا هوية، ففى مسرحية "البترول" يقدم اليهود على طريقة اليهودى "أ" واليهودى "ب" وغير ذلك. فشوشنر يقدم نمطا لـ"سمتوخا" اليهودى الذى ينفذ أى أمر يصدر إليه، وينصاع كذلك لأية حماقة، بل هو على أتم الاستعداد لتغيير اسمه حسب الأمر الموجه إليه (من جلعادإلى جمل):

اليهودى ب: ... أنا فى الحقيقة إنسان هادئ. لا أتلفظ بكلمة. أتحدث حينما يأمروننى بالحديث... بالفعل إنسان هادئ، حينما يقولون لى تحدث أتحدث، وحينما يقولون لى اصمت أصمت... هل تريدوننى أن أصمت؟

زعتر: اصمت! (المسرحية ص٤٥)

اليهود هم الذين يأتون بالماء ويقطعون الأشجار، أى أنهم عبيد تماما. ويزيد تبادل الأدوار من حدة التعامل الساخر للمطالب المتكررة للسياسيين وغيرهم بالعودة إلى "العمل العبرى" بسبب المخاطر المرتبطة بالاعتماد على العمل العربى. وحينما يواجه العرب فى المسرحية مشكلة تجنيد العبيد اليهود لبناء متحف البطولة الفلسطينى نسمع عندئذ مطلب العمل الذاتى:

عائشة: سآخذ عمالا عربا! حان الوقت ليعمل العرب أيضا! فالعمل ليس عيبا! فالعرب هم الذين سيبنون هذا النصب التذكارى (المسرحية ص٤٢).

الانتفاضة

لقد وظفت فى البداية بعض المسرحيات التى عرضت العربى بدءا من عام ١٩٨٧م – أى قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بقليل، ولكن فى ضوء بوادرها الأولى – علامات التحذير من انفجار القنبلة الذى بدأ فتيلها فى الاشتعال، أضف إلى هذا أنها تحوى تجسيدا مسرحيا حادا ومباشرا لرؤية الكاتب المسرحى الإسرائيلى للمشكلة الفلسطينية والوضع المتدنى للفلسطينيين فى سوق العمل الإسرائيلى. وخلال السنوات التى سبقت الانتفاضة اختار الأدباء المسرحيون الإسرائيليون تكنيكات غير مباشرة لعرض الموضوع – الفناء والإبادة فى مسرحية "موسى والفرعونية" ومسرحية "البترول"، وفى المسرحية الساخرة كذلك – مثلما فى مسرحية "الوطنى". فشخصية أحمد تنطق بلغة متلعثمة وبشرته فاتحة وشعره أصهب ينظف بدون توقف ويتلقى اللعنات فى "كوميديا مجنونة" للكاتب دانيال لفين ويونا لهف بعنوان "كانوا جميعا من غير أبناء نعمى.. أو شواطئ سويسرا (هايو بناى حوتس منعمى.. أو حوفاى شفيتسريا)"، التى عرضت عام ١٩٨٤م، كما اختاروا أيضا "التفسير العام" فى مسرحية "فى انتظار جودو"، والتى عرضت عام ١٩٨٥م، والذى سبقته محاولة دفع المشاهد إلى المقارنة "الأحباش –أى: العرب". وفى مسرحية تدور أحداثها فى جنوب أفريقيا وعنوانها "مات بنزى (ميت بنزى)" للكاتب أتول فوجارد، والتى عرضت عام ١٩٨٢م، وكان توزيع الأدوار فيها أحد التكنيكات غير المباشرة التى وظفها المخرجون

فى المسرح الإسرائيلى لتوجيه النقد إلى استغلال العرب. وكما فى مسرحية "فى انتظار جودو" أو عرض مسرحية أوجوست سترندبرج بعنوان "الأنسة چولى (مدموزيل چولى)"، التى عرضت عام ١٩٨٧م، أدى ممثلون عرب أدوار الخدم وأدى الممثلون اليهود أدوار السادة.

وتنبأت المسرحيات الثلاثة التى عرضت قبل اندلاع شرارة الانتفاضة بعدة أشهر بالانفجار القادم، وهى: مسرحية "حمدو وابنته" للكاتب يتسحاق بوتون، ومسرحية "الغزاوية" للكاتب موتى بهراف، والإعداد المسرحى لكتاب داڤيد جروسمان وعنوانه "الزمن الأصفر". ولانجد فى هذه الأعمال المسرحية توظيفا للتكنيكات المباشرة، بل نجدها تقدم تصويرات مباشرة للواقع الخطير، فتميل بذلك إلى التصوير الواقعى. وتنتهى مسرحيتان من هذه المسرحيات بانضمام العربى إلى الثورة ضد السلطات الإسرائيلية، وفى عملية الإعداد المسرحى لكتاب "الزمن الأصفر"أسقطت المعدة الفصل الذى يصور استغلال الأيدى العاملة الرخيصة القادمة من الضفة الغربية وظروف العمل التى يعمل تحتها هؤلاء العمال. هذا إلى جانب أن النص يحوى تعبيرات تتعامل مع الوضع الاجتماعى لسكان الضفة، الذين يشعرون بأنهم "عبيدكم، الحمير التى يمكن لأى شخص منكم أن يمتطيها".

تصور مسرحية "حمدو وابنه" بواقعية يوما كاملا فى حياة عاملى نظافة عرب فى أحد أحياء مدينة عبرية. تقع أحداث قليلة فى المسرحية ولكنها تقود فى النهاية إلى نقطة تحول. ترك حمدو وابنه خليل القرية بعدما أغلقت السلطات منزلهما. وتفقد زوجة حمدو اتزانها العقلى وتموت. كما أن الأبناء الثلاثة الآخرين لحمدو يختارون الكفاح المسلح فينخرطون فيه ويموتون. ويحاول حمدو العودة إلى منزله فيرسل خطابات إلى العديد من الجهات الحكومية. ويساعد خليل أباه حتى يلتقيان بمروان – وهوشاب عربى كل أمله أن ينجح فى عمله ككناس فى الشوارع. وتوضح إهانة مروان أمام خليل وضعه فيتمرد على أبيه وينضم هو أيضا إلى الكفاح المسلح.

ويبنى يتسحاق بوتون عالم شخصياته من مواد خارجية كديكور، أى من خلال الملابس والأدوات، ومن خلال بعض الخصائص اللغوية، ومن خلال الكثير من المعلومات المفصلة التى تتعامل مع ماضيها وحاضرها، وكذلك من خلال الخبرة التى اكتسبها عن المجتمع الفلسطينى، وخاصة تمرد الجيل الشاب: يعيش حمدو وخليل على الهامش ويظهر هذا من خلال وصف ديكور خشبية المسرح: "شارع خال من المارة فى أحد ضواحى المدينة. يبث عامود النور بالشارع ضوءا باهتا، كومة من الصحف. يدفع خليل

عربة قمامة يجلس عليها حمدو، وعليها صناديق قمامة، مكنسات كبيرة، وبعض الأشياء التى جمعاها فى الطريق. ليس لديهما مكان ينامان فيه فيحاولان النوم وهما قعود". وتشبه ملابس الشخصيات فى هذه المسرحيات ملابس الرحل فى مسرحية "فى انتظار جودو" التى عرضها مسرح حيفا. فمروان شخصية من تشكيل الكاتب بكيت، يجر قدميه ومكنسة ضخمة وفى النهاية ينهار من التعب وينطوى مثل "الدمية التى سقطت أعضاؤها". وتساعد عناصر كثيرة فى تشكيل الشخصيات وتصوير حالها: كيس نايلون يحوى داخله خليطا من الأوراق والإيصالات والفواتير. ويوهمهم كنز الخردوات القديمة التى وجدوه خلال عملهم بأنه مكان السكن: كرسى له ثلاثة أرجل ومقعد صغير وإطارات ونوافذ... والعنصر الرئيسى هو المكنسة كأداة "مهيئة" يمكن من خلالها تحديد هوية صاحب العمل اليهودى.

ولقد صور كتاب مسرحيون إسرائيليون آخرون قبل ذلك تجاهل اليهود للشخصية العربية التى تنظف بجوارهم. ففى مسرحية "حمدو وابنه" نجد أن هذا هو الوضع الوجودى للشخصيات - وهى شخصيات مكشوفة. فهم يختارون للعمل من داخل "كومة أناس". فكل المحيطين بهم لايرونهم، باستثناء المسئولين فى السلطات المحلية الذين يوقفونهم من حين لآخر ويطلبون منهم فحص تصاريح العمل والإقامة. ويتجه خليل فى لحظة الثورة إلى أبيه قائلا:

"انظر هناك... (إلى الجمهور) ماذا يشاهدون. قل لى ماذا يشاهدون.. إنهم لايرون.. الشمس، النهار، نحن قادرون على الغناء وهم لن يسمعوا ... يتجاهلون... يسيرون من حولنا... لا.. يتجاهلون يسيرون فوقنا وتحتنا، يسيرون وسط جسدنا، وكأننا دخان فى الهواء، ضوء، طنطنة لاقيمة لها، يبعدونها عن عيونهم، مثل دخان الحافلات.. أو على الأقل كانوا يبعدونه، يسبونه، يطردونه..."

ويصور بوتون حدثا يدفع مجموعة من الأفراد إلى مرقف لم يتبق لهم فيه شئ يخسرونه. ومثله فى ذلك موتى بهراف فى مسرحية "الغزاوية" حيث تعرض صورة شبه اجتماعية لـ"الغزاوية" - وهم السكان الفلسطينيون الذين يعيشون فى مستوى اجتماعى صعب جدا وظروف معيشية صعبة للغاية. فهم يعيشون فى زحمة شديدة داخل حجرات مكتظة، أناس وماعز فى كشك واحد. يتعيش العاطلون أو أشباه العمال من أعمال تأخذ فى التلاشى. ينام الغزاوية فى المدينة فى المخازن أو الخرائب - وقد تجسدت الظروف المجحفة عن طريق ديكور قطع الطوب المكشوفة، والذى شكله مهندس الديكور إيتان ليفى. فهم يعملون فى غسيل الأوانى، وخدمة المطاعم والتنظيف وأعمال المطبخ

الأخرى، وتنساق النساء لمارسة الدعارة. وشكلت ظروف الاستغلال والأجر المتدنى والعلاقة المهينة الموضوع الرئيسى فى المسرحية. ويمثل صاحب المطعم اليهودى هنا صاحب العمل المستغل غير القادر على تسيير أموره بدون العامل العربى، كما أنه لايهتم بأن يوفر له مكان نوم إنسانيا، كما أنه لايدفع له مايستحق من أجر مقابل عمله. وتطرح ابنة صاحب المطعم، التى جاءت لتجرى مقابلة صحفية مع "عرب" أبيها فى الخربة التى يقيمون فيها فى إطار مهام موضوع تعليمى عن الديمقراطية والعرب، وتساؤلاتها على النحو التالى: "قل لى أليس مهينا أن تعيش كما تعيش الآن؟ فى ظل هذه الظروف، كيف يمكنك أن تشعر كإنسان؟".

يعيش العمال الغزاوية فى المدينة العبرية داخل منطقة محدودة؛ لأن المجتمع اليهودى يرفضهم. وحينما يحاولون الخروج منها أو دخول صالة للرقص يبعدون ويضربون من جانب قوات حرس الحدود. فهم أحيانا يضطرون لاستبدال هويتهم حيث يتنكرون على أنهم يهود شرقيون. فهم شبه مستعبدين لمكان عملهم وهويتهم ليست مهمة. كما يمكن عبرنة أسمائهم أو تشويهها. فصاحب العمل اليهودى يخطئ فى اسم أحدهم وحينما يصلحه أحدهم له يرد بقوله: "مالفارق بين رشدى أو رشيدى ... يجب التعامل مع العربى على أنه عربى".

وتزايد حضور موضوع "العمل العربى" فى مركز الاهتمام الإسرائيلى خلال سنوات الانتفاضة. ففى معظم العروض التى ظهر فيها العربى نجده يقدم بشكل مباشر أو غير مباشر كممثل لطبقة المظلومين فى الاقتصاد والمجتمع الإسرائيليين. نجد شخصية خالد أبو على فى مسرحية "ذكريات الجيل الثانى فى أحضان المدينة القديمة (زخرونوت دور شينى بحيك هاعير هعتيكا)" للكاتب ديفيد معيان، والتى عرضت عام ١٩٨٨م، شخصية العربى الوحيد الذى لايلتفت حول كتاب الصلاة ولايحكى عن الخروج من مصر. وخلال صلاة عيد الفصح يبنى حائطا يفصله عن الجمهور وعن بقية المشاهدين. وتصور المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "يجمعون الخوخ فى العالم طوال الوقت (كول هزمن شبيعولام لكتوف شزيفيم)" للكاتب دانيلا كرمى، والتى عرضت عام ١٩٨٨م، يوما فى حياة حجّار عرب تصادف وجوده بجوار عملية فدائية فيتم التحقيق معه. وتحاول كرمى التسلل إلى عالم من يمارس "مثل الحمار" أعمالا شاقة، وهى أعمال لاتسمح له بيوم أجازة للفحص الطبى، كما يسلبه المقاول نصف أجره. ويصور يسرائيل همئيرى فى مسرحية "انهيار" شابا عربيا ضيفا

غير مدعو فى مزرعة عضو موشاف مفلس وهو مستعد للقيام بأى عمل ويكتفى بالنوم داخل حظيرة الدواجن. ونجد التطور الهام لأفكار حركة "الحارس الفتي"، التى التقينا بها فى مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بتدورى، فى المسرحية الساخرة "ڤرديلا تذهب إلى الشعب (ڤرديلا هوليخيت إل هعام)"، التى عرضت عام ١٩٩٠م، للكاتب روت حازان. ونلتقى فى هذه المسرحية بڤرديلا، ابنة الكيبوتس فى سنة راحتها، تعمل فى المصانع الموجودة فى المنطقة والتى يديرها أبوها وتنزعج حينما تكتشف أن "نمر" العربى يعمل فى مهنة "عربى" - تقطيع الديوك الرومى، وأنه يدفع ثلث أجره للرئيس. يريد نمر فقط أن يجمع المال "من أجل الزواج" ولايهتم بالكفاح من أجل حقوقه والإضراب الذى تنظمه ڤيردلا. ولكن حينما تزمع السفر إلى الولايات المتحدة يأتى إلى المطار لكى يشكرها لأنها ساعدته على اكتشاف هويته القومية الفلسطينية:

نمر: (برأس منحنية) يتضح عندئذ أنك كنت محقة. وأنا كنت الجبان (يرتبك مما قال) لحظة. كيف؟! هذا لايمكن أن يحدث! أنا فلسطينى!

وتعيد مسرحية "*يغلقون الليل*" للكاتب يوسيف موندى، التى عرضت عام ١٩٨٩م، شخصية سمتوخا الخادم إلى مقهى فى تل أبيب. وينقلنا الكاتب المسرحى من المشبه إلى المشبه به فى قائمة الشخصيات حينما يتنازل عن تحديد ملامح الشخصية: "يبلغ العامل العربى من العمر اثنى عشر عاما، ولكن فى حالته هذه ليس العمر مهما" (المسرحية ص٦). فأحمد موجود معظم الوقت فى المطبخ، وهو المكان الذى حدده له المجتمع اليهودى. فهو يهتم فقط بجمع المال ليجمع المهر، ليتمكن من الزواج وبناء بيت. فهو مستعد ليكون منافقا بل ومستعد ليتهود: "أكره العرب. أريد أن أغير اسمى ليصبح يوسى" (المسرحية ص٧٥). فالجانبان يهاجمانه - اليهود والعربى المتعصب. يتعامل موندى - من خلال مايعتبره حب الذات لدى الشخصية العربية، باعتبارها شخصية محرضة ضد اليهود - مع أحمد على أنه "عبد" يهدد بالعنف، مما يدفع اليهود إلى الشك فيه بأنه يقوم بعمليات فدائية.

ويعتبر داود - الذى تكيف مع المجتمع المحيط به ويريد زوجة وبيتا - فى مسرحية "الملثمون" للكاتب إيلان حاتسور، والتى عرضت عام ١٩٩٠م. تطورا تراچيديا لشخصية سمتوخا. فهو يوشى للسلطات الإسرائيلية بأنشطة لجان الثورة فى قريته، وفى مقابل ذلك يسمحون له بتنظيف "قذارة اليهود" والعمل ضمن ظروف مهينة إلى حد أن أخاه يقتله عقابا على خيانته. ويجسد انضمام الشخصيات فى مسرحية "الملثمون"،

سمتوخا والقتلة وهم أيضا من أبناء الأسرة ذاتها، عناصر صورة العربى فى المسرح الإسرائيلى – شخصية مهانة ومستغلة ولكنها مع ذلك مصدر تهديد وعنيفة.

الاستغلال والثورة

ويقدم الكاتب المسرحى الإسرائيلى مفاهيم وآراء مجموعة معينة فى المجتمع الإسرائيلى. فمعظم هؤلاء الكتاب المسرحيين تقريبا الذين ورد ذكرهم فى الكتاب من تلاميذ حركة العمل الصهيونى. ويجتر بعضهم مجموعة من الذكريات التى ربما لم يعشها . وكان موقفهم من العمل العبرى ومن شخصية العربى الذى يعمل فى "الأعمال السوداء" ينبع من الحنين إلى القيم التى كانت محور التنشئة والحاضر لقطاعات هامة فى المجتمع الإسرائيلى. تحولت مثل العمل العبرى والعمل البدنى بدءا من الخمسينيات وخاصة بعد حرب ١٩٦٧م إلى شعارات ورموز وأغان ورقصات شعبية وموضوعات تعليمية وليست عنصرا فاعلا فى حياة اليهود مواطنى دولة إسرائيل.

ولقد وضع الكاتب المسرحى الإسرائيلى بدءا من السبعينيات وخاصة فى نهايتها وخلال بداية الثمانينات يده على السبب الرئيسى للثورة الفلسطينية، والمتمثل فى دفع العربى إلى أعمال حقيرة وسط ظروف مخزية من الاستغلال. ولم تعد شخصية العربى المستغل إشارة للحنين أو إشارة ساخرة أيديولوجية وإنما قنبلة موقوتة اجتماعية يمكن أن تدمر الأبنية الاقتصادية والاجتماعية لدولة إسرائيل. ومن المهم هنا أن نقارن بين المسرحيات التى أشرنا إليها مع المسرحية العبرية الإسرائيلية التى عرضت عام ١٩٩٠م فى الناصرة. صورت مسرحية "الموجة التاسعة" للمؤلفين رياض مساروى وأميل هبو العمال الذين يقفون كل يوم فى "ميدان العبيد" فى حيفا كمستغلين ومحتقرين ويمارسون أعمالا شاقة، ولكن برز التأكيد عند مساروى على الرغبة الفلسطينية فى هوية قومية وليست فى نقد الاستغلال الاقتصادى والذنب الاجتماعى. ويشير البحث الذى أجراه أرييه شاليف إلى أن العامل القومى والنزاع على الأرض والحالة المتردية التى وصلت إليها معسكرات اللاجئين، والتى سنركز عليها فى الفصل القادم، هى الأسباب الهامة جدا التى أدت إلى اندلاع الانتفاضة(٨). إلا أن الكاتب المسرحى الإسرائيلى اليهودى يميل إلى عرض العنصر الاقتصادى على أنه العنصر الأساسى فى الثورة. ويعود هذا إلى أن معظم الكتاب المسرحيين لايعرفون ولايحاولون معرفة آمال السكان الفلسطينيين وظروف حياتهم. فالكاتب المسرحى يلتقى بالفلسطينيين فى المقاهى والمطاعم ومواقع البناء والأماكن الأخرى التى يعملون فيها

والتى لايرغب اليهود العمل فيها. فهو منشغل بالقضايا التى تعنيه وتعنى الجمهور اليهودى الذى يكتب إليه، ولايهتم بالضرورة بما يشغل الفرد الفلسطينى. ومع ذلك يشعر الكاتب المسرحى اليهودى الإسرائيلى بذنب الاستغلال والتبعية الخطيرة من جانب الاقتصاد الإسرائيلى لجماهير معادية، ويحاول التعبير عن تحفظه من "تنظيم العمل" الإسرائيلى، وهو يتشوق أحيانا إلى المثل التى لم يعد لها وجود.

لقد أضافت الانتفاضة الفلسطينية بعدا آخر لواقع العمل العربى. فقد جعلت الثورة الفلسطينية هذا الموضوع محور المناقشات العامة وقدمته على أنه مشكلة عويصة يعانى منها المجتمع الإسرائيلى، وكانت بداية هذه المناقشات فى المسرح والسينما أيضا بعد ذلك، وفى أعقاب عمليات الطعن بالسكاكين انتقل إلى الواقع خارج المسرح.

الفصل التاسع

الصراع على الأرض

أدى الممثل العربى الإسرائيلى مكرم خورى دور لوقاجين فى مسرحية حديقة الكرز التى عرضت على مسرح حيفا عام ١٩٨٨م للمخرج عمرى نيسان. ويأتى أداء ممثل عربى إسرائيلى لدور ابن موجيك، الذى أصبح الصاحب الجديد للمزرعة، نتيجة لـ اختيار أيديولوجى واضح . لقد تعاطف خورى نفسه مع رؤية المخرج وقال أن مادفعه للقيام بهذا الدور هو مشاعر الدونية التى يشعر بها أبناء الأقليات فى إسرائيل ، وربما يعبر قيام ممثل عربى بأداء دور لوخافين، الذى يقول فى المسرحية اشتريت الضيعة التى كان جدى وأبى فيها عبيدا ، عن مخاوف الجماعة اليهودية الإسرائيلية التى تتجسد فى المسرح الإسرائيلى خلال السنوات الأخيرة من خلال الخوف من عودة العربى المطرود إلى أرضه وبيته. أى عودة ابن صاحب الأرض الذى أصبح لاجنا، يعود ليرث الأرض بعدما أهملها اليهود.

لقد كشف المسرح والسينما الإسرائيليان خلال العشرين عاما الأخيرة عن الجانب العربى فى الصراع على الأرض والنتائج الخطيرة لهذه المواجهة. وجاء عرض النزاع على الأرض والممتلكات المهجورة واللاجئين العرب على المسرح العبرى نتيجة لعملية طويلة وبطيئة، وكانت مرتبطة بالتغلب على أجهزة الدفاع والإبعاد والرقابة العامة والرقابة الذاتية والرغبة فى التجاهل وأحيانا التزام الصمت. وقد اعتمدت هذه العملية على التأثيرات الخارجية، مثل الثورة التى حدثت فى المسرحية الأمريكية، خاصة فى السينما، خلال التعامل مع شخصية الهنود الحمر. وأثرت المصادمات الداخلية الإسرائيلية التى عرضت مأزق صعبة على هذه العملية بشكل خاص، مثل الصراع العام المستمر لسكان بيرعام وإيكريت الذين أجلوا عن قراهم عام ١٩٤٨م، وعلى الرغم من الوعود المتكررة دائما لم يعوضوا ولم تعد إليهم أراضيهم. وربما كان هناك تأثير

أيضا الحقيقة التى تفيد أن أبحاثا حول هذه الرؤى بشأن النزاع الإسرائيلى الفلسطينى بدأت تنتشر فى نهاية السبعينيات فقط. فالحقيقة التى طمست فى الماضى يبدو أنها فرضت نفسها على الكاتب المسرحى الإسرائيلى وحولت النزاع على الأرض ونتائجه المأساوية إلى موضوع هام فى المسرح الإسرائيلى. فبقراءة وقائع العروض المسرحية ومضامين النصوص المسرحية والنصوص السينمائية التى عرض فيها النزاع نجد فيها من البداية تجاهلا ويعد ذلك عرضا لحقائق تاريخية، والتى سنناقشها فى المسرحية.

النزاع

ويعد النزاع الإسرائيلى العربى فى أساسه صداما بين حركتين قوميتين على قطعة واحدة من الأرض. وكان شراء الأرض منذ بداية الاستيطان هدفا قوميا مؤكدا عند اليهود ولكنه شكل خطرا قوميا عند العرب. ويلعب المكون العاطفى الرومانسى لحب الوطن وترابه فى أية حركة قومية دورا هاما يحول الأرض إلى رمز، إلى أسطورة، إلى موضوع أقرب إلى القداسة الدينية. واحتل هذا المكون كذلك مكانا رئيسيا فى الحملات الأيديولوچية والتعبيرات الثقافية الكثيرة للحركتين القوميتين، اليهودية الصهيونية والعربية. ولم تكن الأرض بالتالى مجرد رمز فقط، كما تسبب أيضا النزاع على قطعة واحدة من الأرض، والذى أدى إلى مشكلة لأكثر من مليون لاجئ يهودى – كما أشار بنى موريس فى بحثه – "فى إحدى المشاكل المستعصية على الحل فى هذا العالم"، كما تسببت كذلك فى مشكلة اللاجئين الفلسطينيين(١).

لقد وافق شراء الأراضى من قبل اليهود خلال الفترة من نهاية القرن الماضى وبداية هذا القرن، أى خلال الحكم التركى، طرد الفلاحين العرب أو الآخرين الذين يدعون ملكية الأرض. كان البائعون هم الأفندية الذين لم يعنهم أبدا العرب الذين كانوا يزرعون هذه الأراضى أو الذين يرعون عليها مواشيهم. ومن هنا تكونت منذ بداية الاستيطان فكرة لدى بعض قطاعات العرب مفادها أن اليهود غزاة يشكلون خطرا على وجودهم، وظهر من بين القادة الصهاينة من يطرح أسئلة تتعلق بالضمير فى سياق شراء الأراضى. ومنهم تيودور هرتسل، الذى وضع على لسان احدى الشخصيات فى كتابه اليوتوبى "البلد القديم" هذا التساؤل "ألم ينهار وضع سكان فلسطين السابقين بسبب هجرة اليهود؟ ألم يضطروا إلى ترك البلاد؟" فكانت إجابة هرتسل (التى وردت

كذلك فى بعض المسرحيات التى كتبت خلال فترة الاستيطان "هى أن اليهود هم الذين سيأتون بالتحضر للمنطقة ويجعلونها مصدرا يعيش منه الشعبان".

لقد قويت شوكة الحركة القومية العربية خلال فترة الانتداب البريطانى وزادت مقاومة العرب لقيام اليهود بشراء الإراضى. وكان لهذه المقارمة تعبير عنيف حاد من الجانب العربى تجاه اليهود. وقتلت بعض العصابات والجماهير المدفوعة اليهود وأصابوا منهم الكثيرين. وعلى الرغم من ذلك كان الاستيطان فى هذه المرحلة التى سبقت قيام الدولة يسير على قدم وساق. ففى هذه الفترة تمت عملية شراء الأراضى عن طريق جماعات ذات رؤى اجتماعية متقدمة تعتقد أنه لاحل لمشكلة الشعب اليهودى عن طريق ارتكاب إثم فى حق شعب آخر. كانت سياسة الشراء تقضى بشراء الأراضى من أصحاب المساحات الكبيرة وتعويض الفلاحين الذين كانوا يعيشون منها بالمال أو بأراض بديلة.

لقد ظهر خلال السنوات ١٩٤٧م-١٩٤٩م، أى خلال حرب ١٩٤٨م ومابعدها، مايتراوح بين ٦٠٠,٠٠٠ إلى ٧٦٠,٠٠٠ لاجئ عربى، كما أن قطاعا كبيرا من السكان العرب فى إسرائيل تركوا أرضهم وبيوتهم وهربوا. كما صودرت معظم ممتلكاتهم من الأراضى والعقارات ونقلت بالتالى إلى ملكية اليهود. وبقى بعض العرب الذين هجروا منازلهم داخل حدود دولة إسرائيل وأصبحوا "لاجئين داخليين" أو "الحاضرون الغائبون"، كما امتنع بعضهم عن ممارسة سيادته على ممتلكاته التى وصفت بأنها "مهجورة".

ولم ينته النزاع على الأرض بإقامة دولة إسرائيل. فسياسة مصادرة الأراضى التى تنتهجها حكومات إسرائيل بمساعدة القوانين التى تسنها لهذا الغرض أوجدت لدى العرب إحساسا بعدم الثقة والمخاوف والمرارة وأدت إلى تشكيل معارضة فاعلة. وكانت هذه الأحداث بمثابة عوامل تسببت فى وقوع أحداث "يوم الأرض" فى الثلاثين من مارس عام ١٩٧٦م، حيث تظاهرت فيه الجماهير العربية العريضة ضد خطط تطوير الجليل التى وضعتها حكومة إسرائيل. وكانت هذه المظاهرة عنيفة، خاصة بعدما اعتبرت مناسبة سنوية.

واحتدم الصراع على الأرض منذ بداية السبعينيات ليصل إلى الأراضى المحتلة وخاصة فى الثمانينيات وبداية التسعينيات. فسياسة المستوطنات وإقامة تجمعات

سكانية يهودية على الأراضى التى تم شراؤها أو صودرت خلافا لرغبة السكان العرب كانت من الأسباب المهمة التى أدت إلى اندلاع الانتفاضة. فالجانب العربى - سكان الأراضى المحتلة والعرب فى دولة إسرائيل والشتات الفلسطينى - يعتبر عمليات الاستيطان سياسة بدأت فى نهاية القرن الماضى بهدف الاستيلاء اليهودى على أرض فلسطين كلها.

الجانب العربى

لقد كانت مأساة الطرد موضوعا رئيسيا فى المسرحية العربية خارج إسرائيل وفى المسرحية العربية الإسرائيلية المكتوبة بالعربية والعبرية وفى الإعداد المسرحى لقصص ومواد وثائقية من العربية إلى العبرية فى المسرح الإسرائيلى. ولاتعرض هذه النصوص موقفا متجانسا وصورة متماثلة. ففى المسرحيات المكتوبة بالعربية والتى عرضت أمام جمهور عربى فقط تقدم اليهودى عادة كنمط للنذل (عبد الرحمن الشرقاوى، وطنى عكا، المنشورة عام ١٩٧٠م، ورياض مساروى وأميل هقو، الموجة السابعة، المعروضة عام ١٩٩٠م). وفى المسرحيات التى كتبها عرب وعرضت فى إسرائيل، خاصة إذا عرضت أمام جمهور يهودى إسرائيلى، يبرز التأكيد على المكونات الإنسانية بشكل خاص: الجانب المأسوى فى عمليات الطرد، والخوف من استمرار سياسة مصادرة الأراضى والمصير المرير للاجئين (مسرحية "التعايش" المعروضة عام ١٩٧٠م، ومسرحية "مستأجر من الباطن" المعروضة عام ١٩٨١م، ومسرحية "المتفائل" المعروضة عام ١٩٨٦م)، وتتكرر فى الإعداد المسرحى باللغة العربية من القصة الفلسطينية وفى الأعمال المسرحية المشتركة لعرب ويهود فكرة التناقض المأسوى والهزلى الذى يقضى بأن اللاجئين اليهود هم الذين أجبروا العرب على ترك أرضهم وجعلهم بلا مأوى (مسرحية "هم" المعروضة عام ١٩٨٢م، ومسرحية "الرحلة (مساع)" المعروضة عام ١٩٨٨م، ومسرحية "جنود الماء (حياليم شيل مايم)" المعروضة عام ١٩٨٩م، ومسرحية "أم الروبابكيا" المعروضة عام ١٩٩٢م).

ويمكن أن نتعرف على أهمية الطرد فى الثقافة الفلسطينية من خلال مظاهر التعامل اللغوى مع الأرض، فنجد تعبيرات دينية مثل "هذه الأرض المقدسة" (مسرحية "التعايش")، الأرض طاهرة واليهودى "يدنس الأرض العربية" (مسرحية "وطنى عكا")، والأرض "روحنا"، "حياتنا" (أدموند شحات، "أسرة وسط العاصفة (مشيحا بتوخ هسعارا)"، المعروضة عام ١٩٨٢م). كما نجد تعبيرات تصور الأرض كعشيقة ولكنها

ليست مخلصة فى حبها "فتاة أحلام" (مسرحية "مستأجر من الباطن")، أو "غانية خائنة" يجدها العدو أمامه "فاتحة قدميها كزانية عجوز" (مسرحية الكاتب سعد الله ونوس، "حوار من أجل الخامس من يونيو"، المنشورة عام ١٩٦٩م").

وأخذ عنصر الأرض "تعاملا زائدا وزخما كبيرا" فى القصة الفلسطينية خاصة بعد أحداث "يوم الأرض"، كما يظهر ذلك فى بعض المسرحيات منذ ذلك الحين. ويصور بطل مسرحية "مستأجر من الباطن" للكاتب راتب عوادة فلاحة أرض أبيه على أنه أشبه بدين: "أبى يحب الأرض، ربما أكثر من الحياة. مفتون بها ... بل هو نفسه يشبه الأرض ... فى ألوانها ... فهو نفسه عبد الأرض". ومن السخرية أننا نجد تصويرات متشابهة فى مسرحيات "الأرض" خلال فترة الاستيطان اليهودى فى الأربعينيات. ويظهر الخوف من استمرار الطرد فى معظم المسرحيات. ففى مسرحية "مستأجر من الباطن" ترفض قيادة القرية تلقى مساعدة من السلطات الإسرائيلية، ولهذا فإن القرية غير متصلة بشبكة الكهرباء: "فهم يخشون أن يأخذوا منهم الأراضى، مقابل أى شئ يقدمونه إلى القرية". ونجد فى الإعداد المسرحى لقصة محمد على طه وعنوانها "الشاذ والكل"، التى عرضت ضمن مسرحية "جنود الماء" للكاتب تسفيكا كورمان، تعبيرا متأخرا لهذا الخوف. فالعجوز القروى يسأل اليهودى الذى جاء ليزور القرية، بعدما صودرت كل مناطق الرعى التى يمتلكها، عن هدف زيارته: "مابغيتك؟ هل هناك شريك جديد فى الأرض؟". وقدم رياض مساروى فى مسرحية "الموجة السابعة" مشهدا لـ"سرقة الأرض" وهو صورة معكوسة لما كان يحدث فى السنوات ١٩٤٧م-١٩٤٩م، حيث يقوم الجنود بمساعدة المستوطنين اليهود بطرد العرب "سننظف هذه الأرض من الأغيار لنبنى دولتنا". ويعود أميل حبيبى لفترة حرب ١٩٤٨م فى مسرحيته "المتفائل"، حيث نجده يعدد القرى العربية التى تدمرت وهجرت ويختم حديثه الساخر بقوله "حقا أبادوا قرانا، وشتتوا مواطنينا فى أرجاء الدنيا، لكن قلبهم رحيم عطوف يابنى".

ويظهر البيت مركزا للحنين فى بعض المسرحيات. ففى مسرحية "المتفائل" يحكى سعيد، "الحاضر الغائب"، عن زيارته التى قام بها لبيت أسرته فى حيفا والذى هجر أثناء المعارك فيجد فيه سكانا يهود. ونجد أحد المشاهد الواردة فى مسرحية "فى الخارج (هحوتسا)" للكاتب دانى هوروفيتس، المعروضة عام ١٩٨٦م، عبارة عن إعداد لقصة ممثلة عربية تحكى أن امرأة عربية تحج سنويا إلى بيت أبيها، البيت الأخير الذى بقى صامدا فى القرية المبادة.

وتعرض معظم المسرحيات مأساة اللاجئ الفلسطيني. ونجد في بعضها لكي "تكون لاجئا" فإن هذا يعني ذكرى طفولة مؤلمة. ففي مسرحية "التعايش" للكاتب محمد وتد يتذكر أحد من شملتهم المقابلات الصحفية طفولته "حينما كنت أمر في الشارع كان الناس يشيرون علي ويقولون لاجئ. لم أفهم في ذلك الحين مامعنى لاجئ. ولكن كم كانت تؤلمني هذه الكلمة". ويأخذ مفهوم اللاجئ دعما تاريخيا وثقافيا في شخصية الطفل يشمعئيل في مسرحية "هم": "هاجر فقط تائهة بين كنعان ومصر ... وطفلك ملقى على الأرض بلا حراك". ونجد في مسرحية "المتفائل" أما وابنها طردا من قريتهما ويحاولان بلا نجاح العودة إليها. كما نجد ذكريات الطفولة في الجزء الذي يحمل عنوان "السوسنة والشمس (هشوشانا فهشميش)" للكاتب محمد درويش، والذي مسرحها يوسيف شيلوح وموشيه كليف في مسرحية "الرحلة"، حيث نجد طفلا عربيا يتحدث إلى طفل يهودي على خلفية الاحتفالات بمرور عشر سنوات على قيام دولة إسرائيل: "لك بيت وأنا لاجئ!".

من التجاهل إلى المواجهة

نجد في الأدب العبري من بداية الاستيطان وحتى الأربعينيات معالجات كثيرة لعودة اليهود إلى أرض آبائهم. منها حكايات عن خلاص الأرض وحكايات عن بناء أرض جديدة، ولكن تقل في الوقت نفسه التصويرات التي تتعرض للنزاع على الأرض. ولانجد عند خيرة الأدباء في هذه الفترة إشارة إلى الحضور العربي. فيبدو أنهم كتبوا أعمالهم حسبما جاء في شعار إسرائيل زنجويل[٢] "أرض بلا شعب لشعب بلا أرض". ولكن أدباء قلائل (مثل يتسحاق شامي وموشيه سميلانسكي ويهودا بورلا ويعقوف حورين وموشيه ساتوي) شكلوا الواقع العربي وفق الرؤية التي تعتمد على الحنين الرومانسي إلى "البدائية" الشرقية. وفي قصص هذه الفترة كان السائد هو تبني الرؤية التي تقضي بأنه يجب على العربي أن يدين بالفضل لليهود الذين جاءوا بالمدنية إلى المنطقة.

وكانت هناك قلة من الأدباء العبريين في أواخر السبعينيات الذين وقفوا عند الإشكالية الكامنة في أن مطرودين يطردون آخرين من أرضهم، الأشخاص الذين بلا مأوى يجعلون الآخرين بلا مأوى، وبهذا يتسبب اللاجئون في إيجاد أكبر جماعات اللاجئين في العالم. كان الكاتب ساميخ يزهار متفردا في هذا الصدد، فقد كشف في

قصة "خربة خزاعة" عن "أننا تسببنا فى شتاتهم". وفى الستينيات عبر الكاتب أ. ب. يهوشوع فى قصة "أمام الغابات (مول هيعاروت)" عن الإحساس بالحصار ورؤية العربى كجزء من الكابوس الوجودى للفرد الإسرائيلى. كما عبر يهوشوع فى القصة أيضا عن المخاوف المكبوتة لدى اليهود الإسرائيليين، فربما تحترق غابات العمل الصهيونى. وتظهر من جديد القرية العربية المدفونة تحت الرماد. ويحدث فى نهاية التسعينيات تحول فى القصة العبرية. فالعربى ليس مجرد كابوس بل شخص له مشاعر حادة تجاه اليهود كطارد له؛ لأنه احتقره ودفعه إلى الاغتراب واليأس، وتسبب كذلك فى تدهور أشكال الحياة العربية. فالصراع على الأرض ليس خفيا أو مكبوتا، والأديب اليهودى الإسرائيلى لايكتفى بأنماط الشخصيات العربية أو الاستعارة. فهو يحاول فهم العربى الذى يدخل معه فى نزاع محتدم ويريد التعبير عن رغباته الكامنة.

لقد قدم النزاع على الأرض فى بدايته فى المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلى مبهما وغير واضح، ولكن بدءا من نهاية السبعينيات بدأ يظهر كمواجهة حادة، وربما ليس لها حل، وكان الصراع على الأرض موضوعا لبعض المسرحيات خلال الفترة التى سبقت قيام الدولة. ويظهر بيت العربى وممتلكاته فى المسرح العبرى بدءا من السبعينيات، وعرضت خلال السنوات الأخيرة وعبر "الباب الخلفى" للمسرحية الساخرة والمسرح الهامشى أصعب المشاكل وهى مشكلة اللاجئين العرب.

الأرض

ونجد مكانا رئيسيا لحكاية عودة الشعب إلى أرضه والمصاعب المرتبطة بالتكيف مع الطبيعة الجديدة وفلاحة الأرض فى المسرحيات العبرية بدءا من مستهل هذا القرن وحتى الخمسينيات. وقد ترافقت مع ذلك تعبيرات فنية عديدة فى الأدب المنثور والشعر والرقص والاحتفالات والتصوير والنحت والمسرحية. لقد أُخفى تواجد شعب آخر على الأرض ذاتها أو صور من خلال التطلع إلى الحنين الرومانسى. وكان مظهر العربى وأنماط حياته موضوعا للمحاكاة، ولكن حدة المواجهة مع الحرب أخفيت.

ولم تذكر المسرحية العبرية حتى الثلاثينيات معارضة العرب لشراء الأرض واستيطان اليهود بها. وتشذ عن ذلك مسرحية "الله كريم" للكاتب ل. أ. أريئيلى. فالعرب فى المسرحية قلقون من انتشار اليهود: "فى أى مكان تنظر إليه، حيث ينتشر هؤلاء الأوغاد أيديهم كالجراد ... قطعة أرض خصبة ... وتسمع صوت رنين النقود.

إنهم كشاؤول لايعرفون الشبع" (المسرحية ص٢٧٥). كما نجد فى مسرحية "الله كريم" كذلك إشارات إلى النزاعات الحادة بين أصحاب الأرض اليهود والرعاة العرب، لذا سلك الحراس اليهود مسلك معاقبة الرعاة العرب الذين يتجاوزون حدود المزارع التى كانوا يقومون على حراستها، فكانوا يبعدونهم ويضربونهم بل ويطلقون عليهم النار.

لقد كانت معظم المسرحيات خلال فترة الاستيطان، والتى تعرض الصراع على الأرض، نصوصا أيديولوجية تعكس موقف الكاتب المسرحى اليهودى حول هذا الموضوع. ونجد الأمر ذاته فى مسرحية "العهد الرابع" للكاتبة تشيلا كومركر، التى كتب لها يوسيف كلاوزنر، رئيس تحرير جريدة هشيلوح التى نشرتها، مدخلا مؤيدا لما ورد بها. كان كلاوزنر من واضعى الرؤية "السيادية-الانفصالية" فى "المسألة العربية". فقد توقع كأمر حتمى حدوث مواجهة حادة مع العرب: "لن يبنى شعب بدون مصادمة وبدون إراقة دماء". ونجد بالفعل فى مسرحية كركومر تعبيرات عن إمكانية الحل بالقوة للنزاع على الأرض: "فى السابق كان أمامنا هنا عرب فقط، والآن اقترب اليوم الذى سيفلح فيه العبريون هذه الأرض ... فبدم الغريب سنقطع عهد الأرض" (المسرحية ص٢٠). "يوجد هنا فقط مكان لليهودى" (المسرحية ص٣٠٦). والعرب فى المسرحية مصدر تهديد دائم: "من يوم خروجى لأستنشق هواء العالم، تربصت بحياتى بنادق العرب" (المسرحية ص٢٢). وطرد العرب هو الذى سيضمن مستقبل اليهود فى المنطقة "ستضمن لأبنائنا وجودا مريحا. فحينما نطرد العرب من هنا، سنملك أرضنا" (المسرحية ص١٧).

كانت المسرحيات التى كتبت فى العشرينيات والثلاثينيات والتى طرحت موضوع "المسألة العربية" قليلة. ويأتى هذا على الرغم من أحداث الشغب والمذابح التى قام بها العرب ضد اليهود، وربما يكون هذا هو السبب. كانت ثلاثة من المسرحيات بمثابة نصوص دفاعية استهدفت أن تبرر فى الأساس أمام اليهود العمل الصهيونى وكذلك الأيديولوجية المعتدلة التى تعترف بحق الشعبين فى هذه الأرض. وتدور أحداث مسرحية "النبع" للكاتب يعقوف أ. يافيه حول الصراع على المياه والأرض، يحاول الأفندى والسمسار اللذان باعا الأرض بسعر غال إثارة العرب على اليهود. ففى مسرحية "النبع" ومسرحيات أخرى نجد المتهمين فى النزاع هم المستغلون والمنتفعون. فالمزارعون، أى الفلاحون البسطاء والرعاة، هم الذين يعانون بشكل أساسى من هؤلاء المخادعين الذين يدفعونهم ضد اليهود. ويحاول الطليعيون، خاصة شخصية شوشانا الطبية التى تشفى طفلا عربيا كاد أن يصاب بالعمى، مواجهة هذا العداء. ويتم الدفاع

عن العمل الصهيوني من خلال رجل الدين الإسلامي الذى يذكر نبوؤة تقتضي بأنه حينما يعود بنو إسرائيل إلى بلدهم سيتفجر النبع ويصل الماء ويحل الازدهار فى المنطقة. وتنتهى المسرحية بقصيدة وصفية حينما تندفع مياه النبع ويأتى العرب بأوانيهم لملئها بالماء.

ويتكرر بناء مسرحية "النبع" فى أعمال أخرى كتبت وقدمت فى فترة الاستيطان، وهى فى الحقيقة شكل فنى لأيديولوچية تؤيد الحل الوسط بين الشعبين وحل النزاع بالطرق السلمية. وكانت هناك نسخة سينمائية مشابهة لما ورد فى مسرحية "النبع" وهى فيلم المخرج البولندى الكسندر فورد وعنوانه "الصبار" المنتج عام ١٩٣٢م. وهو فيلم وثائقى يصور مجموعة من الطلائعيين اشترت من الشيخ قطعة أرض صخرية مجاورة لقرية عربية، وبعد ذلك بفترة وجيزة يهاجمهم جيرانهم. ويتوقف الهجوم بعدما يكتشف العرب أن الشيخ يسمسر فى سعر المياه وأن اليهود الذين حفروا بئرا جديدا سيقتسمون المياه معهم. ونجد هنا أيضا أن الصراع حل باستنكار العربى النذل، بالكشف عن مصدر المياه والانسجام فى النهاية بين العرب واليهود. والتشابه بين المسرحية والفيلم لايشير إلى علاقة مباشرة بينهما. فكلاهما عبارة عن نصوص درامية تعبر عن أمنيات المؤيدين "المعتدلين" للحلم الصهيونى.

وتأخذ مواقف حركة الحارس الفتى تعبيرا مسرحيا فى مسرحية "المحاكمة" للكاتبة شولاميت بتدورى، والتى وضعت لها عنوانا فرعيا آخر جاء فيه "مسرحية من أيام أحداث ١٩٣٩م فى فلسطين". وتعد مسرحية المحاكمة بمثابة محاولة لرسم رد الفعل على الأحداث الدامية. ويتمحور إطار حكاية المسرحية حول محاكمة تاريخية "موضوعية"، تستجوب فيها المحكمة الأطراف الثلاثة المعنيين بالنزاع: اليهود والعرب والإنجليز. وقدم موشيه زيلبرتال لهذه المسرحية بكلام موجز يشير إلى الخلفية الأيديولوچية لكاتبتها: "حقيقة حياتنا أمامنا ... فى منزل شخص عربى يتجسد الصراع المصيرى بين رجل العمل الهادئ وبين الأفندى المحرض ... هذه هى الخلفية الاجتماعية لـ"الثورة" العربية" (المسرحية ص٣). ويتيح بناء المحاكمة فى المسرحية أمام بتدورى عرض الحقائق التى تفند أو تعقد مزاعم العرب بشأن الطرد: "اليهود الذين يشكلون ثلث السكان يعيشون على قطعة أرض تصل فى مساحتها عشرة أضعاف المساحة التى يعيش عليها العرب" (المسرحية ص٤١). ويشكل اليهود ثروة اقتصادية أمام العرب. فطريقة البحث عن المياه التى يطورونها ستنتشر فى البلاد كلها وتتيح للعرب أيضا العيش من تلك الأرض أربعة أضعاف أو خمسة (انظر المسرحية ص٤٦).

ونجد كذلك فى مسرحية "نيمر أڤيزروع" للكاتب أهارون فولاك خلفية أيديولوچية معتدلة. وكتب مكس برود مقدمة للمسرحية قال فيها أنه يتطلع إلى "تآلف القلوب بين اليهود والعرب". وأوضح فولاك نفسه أنه كتب المسرحية "لأقضى على التهكم فى ادعاء الذين يكرهون اليهود، بكل أشكالهم، والذى يقضى بأن الخوف من الطرد الذى يمارسه المستوطن العبرى هو مصدر القلق الوحيد الذى ينتاب الفلاح العربى فى البلاد". فالشخصيات الطاردة والمستغلة فى المسرحية شخصيات عربية: العمدة الذى يقرض بالربا الفاحش وصاحب الأراضى. والمطرودين هم العرب البسطاء الذين يطردون من أرضهم وبيتهم. ويختفى النزاع مع اليهود من النص ويشار إليه فقط فى المقدمة وتعليمات المؤلف.

وكان الكاتب المسرحى فى الثلاثينيات والأربعينيات صاحب مهمة خاصة: فعليه أن يربط حلم فلاحة الأرض بالعمل الشاق والواقع الشاق. ووجد الإجابة على هذه الموضوعات فى أسطورة جماعية حولت العلاقة بالأرض إلى علاقة شبه دينية. فقد أُشير فى بعض المسرحيات إلى التهديد والوجود العربى كجزء من المصاعب التى يجب على الطليعى مواجهتها عند احتلال الأرض. ففى مسرحية "دان الحارس" للكاتب ش. شالوم أو فى مسرحية "القسم الذى حنث" للكاتب ايتمار بن حور تتحرك على المسرح فقط شخصيات عربية تخلص للعمل الصهيونى. ونجد العرب الذين يعارضون الاستيطان مجهولين دائما. فهم ليسوا حاضرين كالشخصيات العادية، بل يشار إليهم كـ"مخربين" أو "موجَهين" أو "مشاغبين" أو "عصابات" أو فلاحين مدفوعين من مدبرى الشر. وفى أواخر الأربعينيات، وحينما بدأت أسطورة الأرض تنهار وطرحت التساؤلات حول الأمر بشأن احتلال الأرض أُشير إلى المعارضة العربية فقط على أنها أحد الأسباب الفرعية للقضاء على هذا المثال. ويبرر أعضاء الكيبوتس، الذين يعارضون فلاحة قطعة أرض بعيدة عن الكيبوتس، فى مسرحية "الأرض التى على الجانب الآخر من الحدود (هشيتح شميعيڤير لجڤول)" للكاتب موشيه تڤنكين، والمنشورة عام ١٩٤٧م، بقلة الأيدى العاملة. أُشير إلى المعارضة العربية بالفعل، ولكن المعارضين فقط لفلاحة الأرض يتعاملون معها على أنها إزعاج ليس مهما.

ويحظى التحول الذى شهده المجتمع الإسرائيلى، والذى تجسد فى الانتقال من مثل طليعية استيطانية إلى واقع جديد يعرض أهدافا مختلفة، بتعبير فنى فى مسرحية الخمسينيات. وتعد مسرحية "ليلة عاصفة (لايل سوفا)" للكاتب موشيه شامير، المعروضة عام ١٩٥٤م، أحد النصوص المسرحية التى تعبر عن نهاية أسطورة الأرض

فى المسرحية الإسرائيلية والواقع خارج المسرح. يقول ممثل الجيل الشاب، ابن الطليعى، لأبيه: "فلاحة الأرض الآن أسوء عمل ... ففى البلاد توجد أراض مثل القمامة، ولايريدها أحد".

ومیز الإبعاد والتجاهل بل وحتى الإنكار موقف المسرح الإسرائيلى من "المسألة العربية" فى الخمسينيات والستينيات. ونجد الأمر ذاته فى إنكار موشيه شامير لعملية الطرد: "لم يطرد عرب فلسطين من أرضهم، لم يظلموا، لم يزحزحوا عن مواقفهم". بل على العكس يعتقد موشيه شامير أن "معاناة الإبعاد عن هذه الأراضى الزراعية أو تلك تتبدل بسرعة ليصبح التعويض عنها هو البعث الاقتصادى والازدهار الذى كان لصالحهم جميعا". وفى مسرحية "ستة أجنحة للفرد (شيش كنافايم لإيحاد)" للكاتب حانوخ بر توف تستوطن مجموعة من المهاجرين فى حى عربى مهجور. ومثلما فى مسرحيات أخرى فإن الخلفية المادية هى الممتلكات العربية المهجورة، ولكنها لاتشير إلى العرب، سكان المدينة الذين هربوا. ومع ذلك وعلى الرغم من عملية الإبعاد فإن نغمة الخوف تظهر فى المسرحية، وتتزايد ملامح تلك النغمة خلال السنوات القادمة. وتنظر إحدى الشخصيات إلى الطبيعة وتقول. "انظر إلى هذه الجبال المحيطة ... يجلس العرب فى كل مكان وينتظرون كالنمل الذى يتمسك بالجبال ولايتحرك". وفى الدعابة الخفيفة يعرض النزاع على الأرض كحادثة افتراء كاذب يردده عرب غير أسوياء. وتحكى سيدة يهودية من الموشاقا فى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "سيدتان (شتاى ناشيم)" للكاتب دان الماجور (من المجموعة المسرحية "نقيق الضفادع والصمغ (هكوكو قهسارفان)" المعروضة عام ١٩٧٠م) لصاحبتها العربية أن القاضى يريد استعادة كل الأرض التى بيعت من القرية، وتدافع عن اليهود بقولها:

"ولكنكم لم تشتروا! ... لم تكن هذه الحقول لهم أبدا، فإذا لم يكن يبيعها لصاحب البستان الحالى - كان يبيعها للتركى، للفرنسى - وهاهم يقولون فى حيفا - باعوا نصف الأراضى الزراعية للدير، هل هذا أفضل، أفضل؟"

لقد بدأ النزاع يتسلل إلى الوعى الجماهيرى فى بداية السبعينيات فقط. وقدمت المسرحية الساخرة "كيف نبدو (إيخ أنو نرئيم)" للكاتب كوڤى نيف وأفرايم سيدون وب. ميخائيل لأول مرة موضوع طرد البدو من رفح، والذى أطلق عليه فى حينه إجلاء، على خشبة المسرح فى سياق كان فى ذلك الحين واقعيا. ومثلما فى حالات أخرى "يدرس" الكاتب الإسرائيلى فى المسرحية الساخرة مفاهيم فى السياق التاريخى لليهود (حدث طرد يهود أسبانيا عام ١٤٩٢م بالقوة لتحقيق أهداف شريرة من جانب الطاردين) مع

تطبيق ذلك على العرب (كان جلاء البدو من رفح بهدف استصلاح الصحراء)، وهكذا يضع الكاتب المسرحى الإسرائيلى يده فى مسرحيته الساخرة على التوتر الساخر بينهما.

وكانت فترة الاستيطان، وهى فترة بداية النزاع، هدفا يعود إليه الكتاب المسرحيون الإسرائيليون حينما يحاولون استيضاح جذور الصدام وأخطاء الأوائل. وتقف مجموعة من الطليعيين الشبان عام ١٩٢٠م فى حساب مع ذاتها قبل أن تهبط من هضبة صخرية إلى مكان الاستيطان حسب أوامر المؤسسات الاستيطانية فى مسرحية "ليلة العشرين (لايل هعسريم)" للكاتب يهوشوع سوبول، والمعروضة عام ١٩٧٦م. ولم يطور سوبول الموضوع باستثناء بعض الملاحظات عن "الضرب المبرح للفلاحين العرب"، وتبرير الكفاح بأن "الأرض بيعت بكل ثمنها" (المسرحية ص١٣، وص٦٨). فهذه المسرحية والمسرحيات الأخرى التى ستعقبها لاتدور حول مصير العرب وإنما حول تخبط اختيار طريق الطلائعيين اليهود ونتائجه على طابع المجتمع الصهيونى اليهودى فى فلسطين. ويعود سوبول فى مسرحيته "آخر العمال (أحارون هپوعاليم)"، التى عرضت عام ١٩٨١م، إلى فترة بداية النزاع ويصوره على أنه نتيجة لعدم التفاهم. وكان الطرد من الأرض فى مسرحية "فلسطينية"، التى عرضت عام ١٩٨٥م، موضوع عرض داخل عرض، حيث يمثل تلاميذ عرب فى قسم المسرح حكاية الذئب والكبش فى حفل إقامة دولة إسرائيل. كان العربى كبشا واليهودى ذئبا يكيد له ويبعده عن النهر "الذى شرب منه أيضا أبائى وآباء أبائى" (المسرحية ص١٩، ٣١). ويهدد الذئب بمعاقبة الكبش بافتراسه، ولايمكن لجمهور الكلية، اليهودى فى معظمه، تحمل استفزازهم فيرد ثائرا ويضرب الممثلين. ويتساءل أيضا الكاتب أ. ب. يهوشوع إذا لم تضع فرصة تسوية النزاع وهو فى قمة كراهيته – فى رواية "مار مانى (الحوار الثالث) "السيد مانى (هسيحا هشليشيت)"، المنشورة عام ١٩٨٨م، فى فلسطين بعد الحرب العالمية الأولى، حيث يحاول مانى اليهودى منع الصدام. إلا أن وعد بلفور هو الذى يدفعه إلى أن يتقدم إلى العرب باقتراح لتقسيم فلسطين "من أنتم؟ انهضوا قبل أن يصبح الوقت متأخرا وتنقلب الدنيا. خذوا هوية بسرعة! ... وهذه الأرض ملكنا وملككم: النصف لنا والنصف لكم".

وتظهر الأراضى التى احتلت فى حرب ١٩٦٧م وإقامة المستوطنات فى المسرح كموضوع يوسع من فكرة الطرد من الأرض لأول مرة فى مسرحية "حاكم أريحا" للكاتب يوسيف موندى. وتقدم هذه المسرحية على خشبة المسرح المحتلين مع المحتلين

وتدين بشدة كذلك صفة المنطق والعدل في الاحتلال. كما تنتشر في المسرحية آراء مثل "نحن نقيم على أرضهم ونزعم أنها ملكنا تاريخيا" وجاء رده على الأيديولوچية السيادية-الانفصالية على النحو التالي "ماذا في ذلك، فالأرض هنا جرداء، والأرض تتبع من يصلحها، من يزرعها، من يستغلها كما ينبغي هو صاحبها الشرعي" (المسرحية ص٥٢). كما نجد في المسرحية كذلك تعبيرا عن مخاوف الإسرائيلي "السيد" من الفلسطيني: "إنهم يكرهوننا ... ولديهم صبر تجاه هؤلاء الأنذال" (المسرحية ص١٨). ويقول حاكم أريحا "أعرف ماينتظرني إذا وقعت في يدهم، سيبيدوننا. ستقع مذبحة، مذبحة مروعة" (المسرحية ص٥٢). وحتى اليهودي "المغترب" في المسرحية، الذي يشعر أنه غريب في البلد الجديد، يقابل العربي الذي يعده بأنه سيعيده إلى المكان الذي جاء منه. يقول العربي القومي المتشدد الذي يجسد الكابوس "هذه الأرض جزء مني، ولانريدكم هنا ... وهذا سيستمر عاما آخر، عامين، أو حتى خمسين عاما. ولكني أعرف أنكم ستذهبون من هنا ... فكلكم أغراب هنا، كلكم!" (المسرحية ص٥١).

وكانت مسرحية "الآكلون (أوخليم)" للكاتب يعقوب شبتاي، المعروضة عام ١٩٧٩م، مسرحية توراتية ولكن بإعداد حديث، وكان يبدو من البداية أنها نسخة من قصة سرقة بستان نڤوت من قبل إزابيل وآحاف. إلا أن جملا كثيرة في المسرحية وجهت المشاهدين إلى واقعهم المعاش، مثل الكلام الذي تردده الملكة إيزابيل: "يمكننا هنا أن نفعل مانريد – المهم هو أن يكون هذا شرعيا، وهذا سيكون شرعيا ... والشرع هو الشرع المناسب لنا في أي وقت". والكاتب أهارون ميجيد تعامل مع الجانب الذي يرمز إليه العرض، أي الاستيطان اليهودي في الأراضي المحتلة، وهو جزء من "الطرد من الأرض بالقوة، من جانب السلطات، خلافا للقانون، خلافا لـ'الميثاق الاجتماعي' السائد في العالم الحضاري ... حالة مصادرة الأراضي التي يمتلكها العرب ... لكي يستوطن اليهودي عليها، إنها تفسير شبه دقيق لبستان نڤوت"[٣]. وعرضت مسرحية "آلام المسيح (حقلاي مشيح)" المعروضة عام ١٩٨٧م، بعد عشر سنوات، حياة المستوطنين في المناطق المحتلة، كما نجد فيها مقولات عن الطريقة التي اشتريت بها أراضيهم، كما نجد كذلك تعبيرا عن المخاوف من المستقبل "يقولون عنا أننا سرقنا أراضي العرب ... أرى كراهية العرب لنا ... خوفهم ... أنا أعلم أن الكراهية التي لدى العرب أثارت الضغينة بيننا نحن اليهود" (المسرحية ص٨٧-٨٨).

وكانت مصادرة الأراضى فى الجليل قبل "يوم الأرض" أو بعده موضوع فيلم المخرج دانيال وكسمان "رياح الخماسين". وقد أوضح واكسمان نفسه ذلك بقوله "إن المحور الرئيسى للفيلم هو الأرض. الإحساس بالانتماء ... فمن يستولى على الأرض يسيطر على هذه البلاد ... وهذا ليس رمزا. فهذه أرض إسرائيل، وعليها نحارب طوال الوقت". ظهر أحد المشاهد الحادة جدا فى الدراما الإسرائيلية ضمن هذا الفيلم ويجسد الصراع على الأرض كمعركة من خلال المشاهد السينمائية وبدون كلمات:

"يصور مشهد ... احتلال منطقة عربية. والاحتلال ليس عسكريا، بل مدنيا. من هنا تبرز القوة الشعورية التى تتدفق من المشهد: يتجه طابور من الجرارات الزراعية التى تمتلكها إدارة الأراضى فى إسرائيل نحو قرية عربية فى الجيلة، ويصور المشهد كله فى ضوء شروق الشمس فى الجليل. وتظهر الجرارات الزراعية فى الضوء الخافت وكأنها ظلال دبابات، تقوم بعملية عسكرية تستهدف إبادة العدو".

وتعرض مسرحيتان أخرتان موضوع الطرد من الأرض ونتائجه لدى العرب واليهود، وتتنبآن بمستقبل متشائم. ويبدو من أول وهلة أن مسرحية "لاتضرب الخيول (آل تكيه إيت هسوسيم)" للكاتب أورى رامون، التى عرضت عام ١٩٩١م، "مونوراما"، ولكنها فى الحقيقة قصة درامية تكشف عن "السيادية" كأيديولوچية لدى قطاع من جيل الآباء. ففى أعقابه يصل جيل الأبناء إلى طريق مغلق بلا مخرج يجعله يختار كما اختار بطل المسرحية الانتحار، كحل لليأس. وتعرض مسرحية "صديقة (حيفرا)" للكاتب حانان پيليد، التى عرضت عام ١٩٨٩م، تجاهل بعض اليهود فى برج بالجليل لمعارضة سكان المنطقة العرب للطرد من الأرض. وقد تسبب هذا فى حدوث عدة مواجهات وقتل أحد العرب، وحينما يواصل "الطلائعيون الجدد" الاحتفاظ بالبرج كمكان يختبئون فيه من القانون والهرب من مشاكلهم الشخصية، يعيش حولهم البدو وقطعانهم، أصحاب الأرض فى الماضى وربما فى المستقبل أيضا.

البيت

صرح أهارون كفلان – الذى شغل فى السابق منصب وزير المالية فى أول حكومة إسرائيلية – فى التاسع من أغسطس عام ١٩٤٨م "بسبب هذه الحرب انتقلت لملكيتنا آلاف المساكن". فقد انتقلت آلاف المنازل خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٤٩م من ملكية أصحابها العرب فى فلسطين إلى اليهود. وخلافا للأراضى الزراعية، التى بيعت أو احتلت أو صودرت، فإن للمنازل أو الشقق سمات واضحة لأصحابها الغائبين. فربما

سأل الكثيرون أنفسهم – من هم الأفراد الذين سكنوا قبلهم فى هذا المعسكر أو البيت وتركوا فيها طابعهم الشخصي. وظهر فى بعض المسرحيات التأكيد فى تعليمات الديكور "الخارجي" أو "الداخلي" على منازل عربية هجرها أصحابها (مسرحية "الكيلو متر ٥٦" للكاتب موشيه شامير والمعروضة عام ١٩٤٩م، ومسرحية "كزيلان" للكاتب يجآل موسينزون والمعروضة عام ١٩٥٤م، ومسرحية "ستة أجنحة للفرد" للكاتب حانوخ بر توف المعروضة عام ١٩٥٨م، ومسرحية "بقالة (مخوليت)" للكاتب هليل ميتلبونكت المعروضة عام ١٩٨٢م، ومسرحية "أملاك مهجورة (رخوش ناتوش)" للكاتبة شولاميت لابيد المعروضة عام ١٩٨٧م، وغير ذلك من المسرحيات). ومن هنا وظفت الخلفية المادية المحددة كإشارة إلى العرب الذين سكنوا فى البيت، ويأتى هذا على الرغم من أن هذه المسرحيات لا تعالج "المسألة العربية". ولكننا لانجد تقريبا فى المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلى حوارا يتعرض للأملاك العربية التي هجرت أو الأملاك التى صودرت حتى مسرحية "العودة" للكاتبة "مريام كينى" المعروضة عام ١٩٧٣م.

فلا نجد فقط تجاهلا بل نفيا للإشكالية المرتبطة بهذا الموضوع فى المسرحية التى تتعرض لبيت صودر من صاحبه العربي. ونجد فى مسرحية "من أساطير اللد" للكاتب موشيه شامير المعروضة عام ١٩٥٨م عربيا صاحب بيت فى اللد، "حاضر غائب"، يطلب تجسيد حقوقه على بيته الذى صودر ويسكنه السكان اليهود:

"... حكومة طيبة فى الحقيقة، رأوا أن لى حقا – فأعطونى الحق. هربوا جميعا فى أيام الحرب – ولكننى لم أهرب – أخرجونا إلى يافا – فخرجت إلى يافا. قالوا اسكن هنا أيها الفتى – سكن هذا الفتى. قلت: أعيدوا لى بيتى – قالوا انتظر ... انتظرت، انتظرت. جاءوا فى النهاية وقالوا ... هاهو بيتك" (المسرحية ص١٨٠).

ويتعلم العربى خلال زيارته للبيت التعرف على السكان، الذى سيضطر إلى أن يصبح صاحب البيت الذى يقطنون فيه. ويقرر فى النهاية الهروب وعدم المطالبة بحقوقه، حتى لايخضع للسكان كثيرى المطالب، الذين لايدفعون إيجار الشقة ويطالبون بإصلاحات وبياض وصناديق قمامة. وهكذا تجاوز الكاتب المسرحى مشكلة الأملاك المهجورة وكتب – كما أشار إيهود بن عيزير – "كوميديا عن العلاقات بين أصحاب المنازل والسكان فى إسرائيل فى إطار قانون حماية المستأجر"[(٤)]. وصور دان الماجور وضعا مشابها فى مسرحية "قدسى (يروشاليم شيلى)" المعروضة عام ١٩٦٩م. ويعود العربى بعد حرب ١٩٦٧م فى المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد "لقاء فى القدس (بجيشا بيروشاليم)" إلى شقته فى روميما ويجد فيها جارته اليهودية "لأنه من الأفضل

لها أن تكون بجوار المحل". ويطلب منها أن تعد له أكلة "كبة" التى حلم بها عشرين عاما. ومع ذلك نجد فى هذه المسرحية المتفائلة إشارات أولية لتسرب الواقع العنيف. فالعربى يحكى عن ابنه الموجود فى السجن منذ ثلاث سنوات بتهمة توزيع المنشورات. وفى احدى الأغانى الواردة فى العرض يتغنى الشاب العربى بقدسه بأنها "بكاء طفل، وقنبلة فى منتصف الليل، واستعراض عسكرى فى ذكرى حرب ١٩٤٨م، وأيد مطبقة".

وتعرض المسرحيات الثلاث التالية: "العودة" للكاتبة مريم كينى ومسرحية "اليوم السابع" للكاتب دان إيلان ومسرحية "حادثة الحدود (مكريه هجڤول)" للكاتبة روت حانان، التى عرضت عام ١٩٨٣م، شابين، يهودى وعربى، تجعلهما صداقتهما يواجهان واقع الطرد من البيت. ونجد الديكور فى المسرحيات الثلاث عبارة عن بيت عربى تركه أصحابه العرب ويقطن فيه اليهود. وتمثل مسرحية "العودة" مسرحية جيل جديد فى تطور المسرحية الإسرائيلية. جيل يحاسب آباءه بما فى ذلك الموضوع العربى. وتكشف الكاتبة المسرحية من خلال عنوان المسرحية عن إحساسها بالإحباط وإحساس الجمهور المقرب منها من واقع لم يعد محل تجاهل. وإطار المسرحية هو عشية الذكرى السنوية المسجلة لراؤڤين الذى مات فى الحرب. وفور بداية شريط المقابلة مع صديقه العربى رياض يظهر موضوع الطرد:

"حسنا، أنا رياض طوبى، أعمل محاميا. التقيت برأوڤين، أفضل أصدقائى، لأول مرة على سطح هذا المنزل. كان كل منا مفاجأة للآخر ... بنى والدى هذا البيت ... انظر، أنا لاأقصد اتهامك ... فقد مر وقت طويل على ذلك. تغيرت الأمور، فالآن وقعت أحداث ربما تكون أكثر أهمية".

طلب رأوڤين من أبيه أن يعيد البيت إلى أصحابه ويعوضهم. ولكن يبدو أن كينى وجدت صعوبة فى إيجاد نهاية للمسرحية، فلم تعرض حلا – فلم يعد البيت ولم يعوض أصحابه، كما نجد فى المسرحيتين الأخرتين ارتباكا وضعفا.

وسبقت مريم كينى الكثيرين فى عرضها لموضوع العرض من البيت والأرض والإشكالية المرتبطة بذلك. وكانت نتيجة ذلك فى المونودراما التى كتبتها بعنوان "مثل رصاصة فى الرأس" حيث توقفت المخاوف التى سيثيرها العربى الشاب حينما يحتل مكانه فى المجتمع الإسرائيلى. فحسن هو الغريب الذى يغزو حياة اليهودى يتسبب خطأ فى وقوع حادثة لأميتاى تجعله معوقا. ولكى يصلح ماأحدثه يساعد حسن اليهودى المصاب وزوجته ليصبح واحدا من أهل البيت. كما تحدث أيضا تغييرات فى شقة أميتاى، فيحطم أحد الحوائط ويبنى مكانه بابا مقببا كما فى البيت العربى "هل

تتخيلين قباء داخل شقة سكنية مربعة". ويعد قلب بناء العلاقات فى مسرحية كينى أحد التعبيرات الأولى على المسرح العبرى لمخاوف اليهود من العربى الذى سيتسلل إلى حياتهم؛ لأنه يجب ألا ينسى – كما يقول أميتاى – أن الدولة "دولة يهودية".

اللاجئون

اعتبر اليهود الإسرائيليون – كأمة من اللاجئين – أنفسهم فى بعض الأحيان متعاطفين مع العرب فى ضائقتهم. ولكنهم كأمة محاصرة تهددها الحرب فقد تجاهلوا المشكلة بشكل عام. من هنا فإن التعبيرات الثقافية عن مأساة الذين فقدوا منازلهم وأرضهم نتيجة لإقامة دولة إسرائيل كانت قليلة، كما أن الكتاب المسرحيين اليهود الإسرائيليين الذين قدموا مأساة اللاجئ العربى على المسرح العبرى قليلون.

وكان الكاتب ساميخ يزهار الكاتب الأول والوحيد تقريبا الذى طرح موضوع الطرد من الأرض فى قصة "خربة خزاعة" المنشورة عام ١٩٤٩م. "وربما تكون هذه القصة هى القصة التى تحمل قدرا كبيرا من تأنيب الضمير فى الأدب الإسرائيلى المعاصر"(٥)، فتصور الطرد المنظم لقرويين عرب من منازلهم وإرسالهم بهدوء كقطيع بقر إلى خارج الحدود. ويستمر صدى بعض الجمل الواردة فى هذه القصة يتردد فى الأدب العبرى والدراما الإسرائيلية لعشرات السنين بعد ذلك. وتنبع معاناة يزهار فى الأساس من أن اللاجئين هم الذين تسببوا فى طرد الآخرين "ماذا يحدث فى الواقع، هل عاملنا الآخرين هنا بقسوة اليوم؟ نحن اليهود أوقعنا شعبا اخر فى شتات". ويعود يزهار إلى الموضوع ذاته عام ١٩٩٢م فى سياق مصادرة الأراضى، والتى يراها سببا للثورة الفلسطينية. ويبكت الكاتب فى أسلوب شبه تنبؤى "كل الذين يسحبون الأرض من تحت أقدام الموجودين عليها – وهاهى الأيام تمر ...". ويقول عن اللاجئين الذين يشكلون "المسألة العربية": "لن يمحون خلال ليلة. ولن يحل الطرد شيئا".

وتأخر اللقاء الذى جمع بين المسرحية الإسرائيلية وبين مشكلة اللاجئين العرب ليبدأ فى السبعينيات، وأصبح ممكنا فقط عن طريق "الباب الخلفى" للمسرح الساخر، أو على مسارح هامشية. والمسرحية الوحيدة التى تعاملت مع هذه المشكلة قبل ذلك هى مسرحية "مساء سعيد، فى حديقة أقناف (عيريف مئوشار، ببارك أقناف)" للكاتب يجآل موسينزون وبيتر دانقير، التى عرضت عام ١٩٦٥م، حيث اكتفت بتكرار الموقف الإسرائيلى "الرسمى":

"العرب غير قادرين للخضوع إلى المنطق. لديهم لاجئو حرب فى غزة، والضفة الغربية لنهر الأردن، وفى لبنان، وفى سوريا - وهم يتعفنون منذ ١٦ عاما. لن يبنوا لهم منازل. ولن يمنحوهم قطعة أرض ... وذلك لكى يستمروا فى الضغط فقط ... ورقة للمساومة ... لاجئون! لاجئون! لاجئون! وباسم الأخلاق يفعلون الأمر غير الأخلاقى - لعبة فى حياة الأطفال والشيوخ والمسنين" (المسرحية ص٢).

وتقوم معظم أشكال التعامل مع اللاجئ العربى فى الدراما الإسرائيلية منذ بداية السبعينيات على المقارنة الساخرة مع اللاجئ اليهودى. ويتعامل الكاتب المسرحى الإسرائيلى فى هذا السياق مع المشاكل التى تشغله وتشغل الجمهور الذى يتوجه إليه - وهذه المشاكل بطبيعة الحال ليست مشاكل الرجل الفلسطينى. ويدرك الكاتب المسرحى الإسرائيلى مع ذلك مأساة اللاجئين، فهو يريد الإصلاح ولكنه لايعرف كيف يفعل ذلك. وفى برنامج المسرحية الساخرة "كيف نبدو" خصص أحد المشاهد لتعبيرات "مشتت" و"لاجئ" - وأشار إلى محو هذه التعبيرات تجاه العرب ونسبها الواضح إلى اليهود. ويحتج الكاتب دانى هوروفيتس فى مسرحية "تشارلى كتشارلى" على أن ساميخ يزهار نفسه، الذى وقف لاحول له ولاقوة أمام مأساة اللاجئين العرب، "أصبح هنا فى البلاد نموذجا ورمزا للموقف الأخلاقى"(٦). ومما يزيد الأمر سخرية أن النسخة التلفزيونية لـ"خربة خزاعة" التى أخرجها المخرج رام ليفى عام ١٩٧٨م كانت هى الدراما الإسرائيلية الوحيدة التى جعلت مشكلة اللاجئين العرب وطودهم محور مناقشة الجماهير الإسرائيلية. فقصة يزهار، التى اختيرت بلا معارضة للمناهج الدراسية فى الأدب العبرى من جانب وزارة التعليم، أثارت فى نسختها التلفزيونية ردود فعل غاضبة. فقد أشارت هذه الردود إلى حساسية المؤسسة الحاكمة وقطاعات من الجمهور اليهودى للكشف الواضح للشتات العربى الذى تسبب فيه اليهود.

وكان النص المسرحى الوحيد حتى الآن الذى قدم على المسرح، وليس من خلال الأعمال الساخرة، مأساة اللاجئ العربى فى المخيمات وظروف حياته الصعبة هو الإعداد المسرحى للكتاب الصحفى الذى ألفه دافيد جروسمان بعنوان "الزمن الأصفر" المنشور عام ١٩٨٧م. وحتى هذا العرض قوبل بمعارضة جماهيرية ومنع الضابط المسئول عن الشئون الثقافية عرضها أمام الجنود. بل وصل الأمر إلى أكثر من ذلك حيث أكد الإعداد المسرحى الذى قامت به ألا ألترمان على عدم إمكانية الهروب من مشكلة مفادها أن أحلام اللاجئين تعرض أمام الإسرائيليين - أشواق وحنين طفل من مخيم اللاجئين دهايشة إلى يافا، وهو لم يعش أبدا فى يافا، أو قصة فتاة من المخيم

ذاته تشتاق إلى "جمال اللد" والتأكيد الذى يحوى تهديدا من جانب لاجئة عربية عجوز: "سنبقى دائما مثل اللعنة".

هلع المهاجرين

أشار تسقى سوقال فى بحثه عن النزوح من البلاد إلى أن "الأمر الذى يثير الهلع بين الكثيرين" فى مجتمع المهاجرين اليهودى الإسرائيلى هو:

"الخوف من أن يظل اليهود كما كانوا دائما – متجولين بلا جذور، اختاروا هذا السبيل وهذه الهوية بشكل يقل أو يزيد عما فرض عليهم"(٧).

ونجد لهذا الخوف تعبيرا فى مسرحيات كثيرة – وهى نفسها النصوص التى نجد فيها شكوكا فى قوة العمل الصهيونى وتثير تساؤلات حول الآمال المعلقة عليه. وقدم الكاتب يعقوب أ. يافيه فى مسرحيته "النبع" اليهود على أنهم "أبناء غير أشقاء لهذه الأرض" فى حين قدم العرب على أنهم "نسل حقيقى لهذه الأرض" (المسرحية ص٢٢). ويظهر العربى فى مسرحيات كثيرة خلال السنوات الأخيرة على النقيض من اليهودى، فهو مرتبط بأرض فلسطين برباط حقيقى. ويحذر الكاتب متى رجف فى مسرحيته "موسى والفرعونية"، التى عرضت عام ١٩٧٨م، من التغييرات التى حدثت فى المجتمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين ومفادها أن "الإنسان يمكنه أن يعيش حياته كلها دون أن يلمس الأرض". ولكن العربى الذى يفلح الأرض، حسب رؤيته، يرفض حق اليهود فى البلاد "يبدو لكم أنها لكم. الأرض تتبع من جاء إليها". ويتطرق الكاتب يوسيف موندى فى مسرحياته إلى طبيعة وجودنا فى البلاد. فصورته الذاتية كيهودى هى صورة المغترب عن الطبيعة وعن البلاد، خلافا للعربى المرتبط بالأرض وتضرب جذوره فيها بالفعل. ففى مسرحية "العودة إلى أى مكان (هشيفا لشوم مكوم)"، المعروضة عام ١٩٨١م، نجد الإسرائيلى الذى يعيش فى باريس ويعود إلى البلاد، يجلس فى الطائرة بجوار العربى المقيم فى رام الله ويجد نفسه يحسده "فى علاقته بالأرض والبلاد ... كم أنا وضيع بالمقارنة به. أنا الذى لاأعرف إلى أين أعود ونسيت من أين جئت" (المسرحية ص٦٠-٦١). ونجد فى مسرحية "يغلقون الليلة" للكاتب موندى مجموعة من الشخصيات فى مقهى بتل أبيب – يرغب السواد الأعظم منهم أن يكون فى مكان آخر. ولكن العربى فقط هو الذى لايريد حتى أن يسافر "لماذا أسافر، فهذا وطنى" (المسرحية ص٦٥). وتضع الكاتبة روت حازان فى مسرحيتها "ڤورديلا تذهب إلى الشعب (ڤورديلا هوليخيت إل هعام)"، التى عرضت عام ١٩٩٠م، وشخصية نمر العامل العربى الذى يقول "أنا لا أترك أرض وطنى المقدس" أمام شخصية ڤورديلا، ابنة الكيبوتس التى كان حلم حياتها السفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ولايعارض نمر

أن ينزح اليهود من البلاد "أكثر من ذلك. نحن سنبقى. لن نتحرك من هنا". ويردد أغانى عربية عن وطنه، كما يغنى نشيد بيتار(٨) الذى نسمعه منه كوعد "ضفتان لنهر الأردن، إنه لنا وهو بالفعل كذلك".

ووصل النزاع على الأرض فى المسرحية العبرية إلى برج بالجليل، والذى أصبح مكانا تختفى فيه الجريمة وأعمال القتل الذى يمارسهما العربى فى مسرحية "صديقة (حقيرا)" للكاتب حنان پيليد. ويغزو شاب عربى بيت اليهودى الإسرائيلى فى مسرحية "مثل طلقة فى الرأس" للكاتبة مريم كينى، كما تعد لاجئة عربية الكاتب داڤيد جروسمان فى كتابه "الزمن الأصفر" بـ" إننا سنبقى هنا دائما". ويؤدى الممثل مكرم خورى على المسرح العبرى دور ابن الفلاح الذى يشترى المزرعة فى مسرحية "جنة الكرز" للكاتب تشيكوف. ونجد كذلك فى العشرين عاما الأخيرة، مثلما وجدنا فى فترة الاستيطان، أن الكاتب المسرحى وظف الشخصية العربية فى الأساس لتعبر عن آلامه ومخاوفه ورغباته. فالعربى فى بعض الأعمال التى تناولته، مثلما لدى موندى فى مسرحية "العودة إلى أى مكان،" موضع تقليد بسبب أصالته "شئ قوى وحقيقى يتبع هذا المكان، مثل شجرة الزيتون، مثل شجرة الصبار، مثل النخلة" (المسرحية ص٦١)، كما يعبر فى الوقت ذاته عن مخاوف اليهودى. وتجسد الشخصية العربية فى السنوات الأخيرة أحد المخاوف التى تميز مجتمع المستوطنين، الخوف من "هروب" اليهود وأن يحل العرب محلهم. أوجد الكاتب المسرحى الإسرائيلى فى شخصيات العربى صورا لاتتماشى أحيانا مع الواقع خارج المسرح. فهو لايتعامل مع الحقائق التى تقضى بأن كثيرين من العرب سكان إسرائيل تركوا ومازالوا يتركون فلاحة الأرض، ومنهم من يبحث عن بيت جديد فى دولة أخرى.

ولم تواجه المسرحية الإسرائيلية موضوع مصير اللاجئين العرب باعتباره أصعب المشاكل المطروحة فى هذا الصدد. فالأعمال المسرحية التى عرضت هذا الموضوع كانت فى معظمها عربية يهودية (مسرحية "هم"، ومسرحية "فى الخارج")، أو إعداد مسرحى لقصص فلسطينية (مسرحية "المتفائل"، ومسرحية "الرحلة"، ومسرحية "جنود الماء"). وقدمت هذه العروض كلها ضمن أطر مسرحية هامشية. ونجد فى سياق موضوع اللاجئين توافقا بين المعروض على المسرح وبين الواقع خارج المسرح؛ لأن الغالبية اليهودية مازالت تتجاهل اللاجئين العرب ولاتتعامل معهم على أنهم يمثلون مشكلة يجب مواجهتها. وقدمت على المسرح خلال السنوات الأخيرة فقط مشكلة اللاجئ الفلسطينى، وخاصة حينما تكون هذه المشكلة مرتبطة بمخاوف لاجئ أحداث النازى، ومازال هذا يقدم أيضا على هامش المنظومة المسرحية، وهذا هو موضوع الفصل القادم.

الفصل العاشر

أحداث النازى و "المسألة الفلسطينية"

برغب المشاهدون - المتعبون بعد خمس ساعات من مشاهدة العرض، الذى كانت مضامينه اصعب من أن تحتمل في بعض الاحيان. قبيل نهايه عرض مسرحية العمل نجعلك حرا فى ارض اوربا (ارباييت ماخت فراى إن ميتوبيلاند اوربا) ، التى عرضت عام ١٩٩١م - فى الصعود من الحجرة المزدحمه والضيقه التى يجلسون فيها عبر الفتحات الموجودة فى السقف إلى الفراغ الموجود فى مكان العرض ويرتبط هذا الخروج ببذل الجهد، شباب يساند الكبار ويجذبونهم إلى أعلى، الرجال يساعدون النساء. وهذا هو تقريبا الجهد والحركات المطلوبة من اليهود الذين اصعدوا إلى عربات القطارات التى اقلتهم فى عمليات ترحيل جماعية إلى معسكرات الموت فكلهم وجدوا انفسهم فى الفراغ الواسع المقسم إلى بعض أقسام، وهو متحف ذكريات أحداث النازى لدى الممثلين. دونت على الحوائط والارضيات مجموعة من الشهادات المطبوعة والصور ونجد إلى جانب ذلك أدوات وكتب وحقائب ومتعلقات شخصية ملقاة على المناضد والمقاعد وتعرض شاشات التلفزيون المعتمة شوشانا دمارى وهى تغنى بصحبة مغنيين اخرين، يرددون جميعا اغان عبرية ركز العرض على طابعها القومى هنا ولدت، وهنا ولدت ابنى لم تحدث لنا معجزة معا، إلى الأمام معا

سمعت هذه الأغانى بقوة وضجيج عال - فى حالة اشبه بالنشاز بناء على رغبة مخرج العرض ديفيد معيان. كما تضيف اصوات البصق إلى هذا النشاز بعدا اخر. الممثلون عراة ومنتشرون فى المستويات المختلفة للحجرة الكبيرة ومن هؤلاء الممثلين سمدر يعرون معيان التى ترقص عارية رقصة أشبه برقصة الموت على شكل اكروبات داخل سيرك أما خالد أبو على فقد جرى عاريا، يضرب نفسه بالسوط ويعرض السوط على المشاهدين لكى يضربوه وتقترب منه يعرون معيان وتحتضنه، وبهذا المشهد العنيف الذى يرتمى فيه العربى المضروب بين ذراعى ناجية من أحداث النازى ينتهى

العرض. ويمكن لهذا المشهد أن يلبى رغبات أنتونان أرتو كتجسيد لـ"مسرح القسوة"(١) ولكن فى نسخته الإسرائيلية. المشاهدون معذبون ومضطربون، يخرجون تدريجيا من هذا المتحف المخيف إلى فناء حديقة القاعات الضخمة فى عكا القديمة، وأحيانا في توقيت مثير للقشعريرة، وبشكل غير مخطط له ينتظرهم هناك صوت أذان المؤذن، الذى يدعو من المسجد المجاور السكان العرب فى عكا إلى الصلاة.

عرض تجريبى

وتعد مسرحية "العمل يجعلك حرا" عرضا عن ذكريات أحداث النازى ومكانها فى الواقع الإسرائيلى. كانت مادة هذا العرض هو السيرة الذاتية الجماعية للممثلين فى العرض ومشاهديه كذلك، وينتمى معظمهم إلى أبناء الجيل الثانى من الناجين من أحداث النازى. وهذا هو العرض التجريبى الواضح الذى قدم مرة واحدة على المسرح الإسرائيلى. ويجب مع ذلك أن نشير إلى أن المسرح الإسرائيلى حد بشكل كبير من تقديم العروض التجريبية. لقد برزت تأثيرات "استقدام" مسرح الحياة، والخبز والمسرح، ومسرح الشمس وبعض عروض بيتر بروك فى العروض القليلة التى قدمت فى السبعينيات عادة على مسارح هامشية أو جامعية. دفع بالمسرح التجريبى فى إسرائيل إلى مهرجان يعقد على امتداد عدة أيام كل عام فى عكا. وفى ضوء نظام مسرحى محافظ يتجه إلى "التيار الرئيسى" (أى إلى المسارح والذين يحددون الذخيرة المسرحية والكتاب المسرحيين والمخرجين والممثلين وفنى الديكور وخاصة الجمهور). وتعد مسرحية "العمل يجعلك حرا"، التى قدمت بنجاح كبير فى عكا التى تبعد ساعتين من السفر عن تل أبيب، ظاهرة مسرحية استثنائية. تحتوى هذه المسرحية على نص معقد ومثير للقشعريرة، حيث نجد فيه ربطا مربكا بين صدمتين قوميتين إسرائيليتين – عبء الماضى الكامن فى ذكريات أحداث النازى وعبء الحاضر والمستقبل الكامن فى المواجهة مع الفلسطينيين.

أحداث النازى و"المسألة العربية" على المسرح الإسرائيلى

وصلت أحداث النازى كموضوع إلى المسرح الإسرائيلى فى وقت متأخر. فالمسرحيات القليلة التى تعرضت لأحداث النازى قبل الثمانينيات تخبطت فى مشاكل استيعاب الناجين من أحداث النازى فى الدولة الجديدة ومواجهة ذكريات الكارثة، والصدام مع اليهود الذين تعاونوا مع النازيين، والمأزق الأخلاقى الذى تمثل فى

التعويضات المقدمة من ألمانيا، وكتبت بطبيعة الحال مسرحيات صورت بطولة اليهود الذين حاربوا النازيين. وحدث تحول هام فى تعامل المسرح الإسرائيلى مع أحداث النازى عام ١٩٨٤م مع عرض مسرحية "الجيتو" للكاتب يهوشوع سوبول. ففى مسرحية "الجيتو" ظهر واقع أحداث النازى على مسرح كبير، واقع يعتمد على حقائق تاريخية. تقدم المسرحية واقع ڤيينا خلال فترة الاحتلال النازى، كما نجد فيها كذلك شخصية ألمانية شريرة ولكنها إنسانية فى الوقت نفسه، كما نجد كذلك اليهود المتعاونين واليهود الذين يدافعون عن حياتهم بكل السبل. وكشف كاتب مسرحى آخر هو موتى لرنر عن مأزق آخر من خلال التوثيق والبحث فى مسرحية "كستنر" التى عرضت عام ١٩٨٥م، حيث نجده يتتبع الصفقة التى تمت بين رودولف كستنر وأودلف إيخمان فأتاحت إنقاذ اليهود. وجعلت مسرحيتا "الجيتو" و"كستنر" أحداث النازى موضوعا يظهر منذ ذلك الحين فى عروض عديدة فى المسرح الإسرائيلى. وكانت "المسألة العربية"، كما رأينا، موضوعا مستبعدا فى المسرح ص١٣٢ الإسرائيلى على امتداد عشرات السنين حتى السبعينيات. ويظهر هذا الموضوع فى البداية على مسارح هامشية ولكنه بدأ يقدم بداية من منتصف الثمانينيات على مسارح رئيسية. وكان سوبول أيضا سباقا حيث كان أول من قدم على مسرح كبير الموضوع المستبعد فى مسرحية "فلسطينية" التى عرضت عام ١٩٨٥م، تلك المسرحية التى تضمنت أيضا معالجة موضوع أحداث النازى كعنصر فى منظومة المبررات التى يقدمها الإسرائيلى لتبرير الاحتلال والعلاقة السيادية تجاه العرب. وتناولت عشرة من العروض التى قدمت على المسرح الإسرائيلى بدءا من منتصف الثمانينيات العلاقات الظرفية والسببية والتقابلية بين أحداث النازى والصراع اليهودى الفلسطينى، وتعد مسرحية "العمل يجعلك حرا" إحدى هذه المسرحيات.

أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية"

تعد عمليات الربط والمقارنة وإيجاد علاقة تقابلية بين أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية" موضوعا مثيرا للخلاف. فهناك من يرى، مثل الكاتب أ. ب. يهوشوع أن أحداث النازى ماهى إلا فصل آخر من الجانب المظلم للسلوك الإنسانى، وحسب هذه الرؤية فإن أحداث النازى لاتختلف من حيث الكم ولكن من حيث الكيف فقط. ويرى آخرون أن أحداث النازى خاصة فى شموليتها – فالتعصب الهمجى والقدرة التكنولوچية والفكر العنصرى والقتل الجماعى – هو الذى أوجد خصوصيتها. والحقيقة هى أن الربط بين أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية" ظاهرة معروفة فى الخطاب

الإسرائيلي ضمن منظومة علاقاته السياسية والجماهيرية والتعليمية والقانونية والأدبية والسينمائية والمسرحية.

ونجد أيضا من الأدباء من يوظفون المقابلة بين الموضوعين بطرق مختلفة ولأهداف متناقضة أيضا. ومن هذه الطرق مقارنة العربي العدو مع النازيين - وكانت بداية هذا الربط في الثورة العربية التي اندلعت عام ١٩٣٦م، ومناحيم بيجين نفسه، الذي وظف أحداث النازي في خطبه السياسية مرات كثيرة، أجرى العديد من التطابقات؛ ومنها مماثلة ياسر عرفات بهتلر، والميثاق الفلسطيني بماين كلمپ ومنظمة التحرير الفلسطينية بالمنظمات النازية. وزادت حرب لبنان، التي قوضت مسلمات قومية كثيرة، من معارضة استخدام ذكرى أحداث النازي لتبرير السياسة العدوانية. كما ترددت بل وطبعت تعبيرات حادة في هذا الصدد، مثل وصف السياسة المطبقة في المناطقة المحتلة ولبنان من جانب يشعياهو ليڤوڤيتش بأنها "يهودية-نازية"(٢). كما شاع استعمال رموز وتعبيرات من أحداث النازي، وكان الهدف من هذا الشيوع هو هدم أسس الصورة المكونة بشدة ونسبها من جديد إلى الحاضر. من هنا أشار دان الماجور(٣) إلى الحجرة الزجاجية التي جلس فيها إيخمان(٤) خلال محاكمته في سياق مذبحة الفلسطينيين في معسكرات صابرا وشاتيلا "من الأجدى بالنسبة لنا البدء في أن نعد لأنفسنا الأقفاص المكشوفة التي سنجلس فيها حينما يحاكموننا على مافعلنا للشعب الفلسطيني"(٥). كما نجد تقابلات مشابهة في الشعر، مثلما لدى أڤوت يشورون(٦) أو في القصيدة المعروفة للشاعرة داليا رابيكوڤيتس(٧) وهي أيضا عن صابرا وشاتيلا. وفي السينما الإسرائيلية نجد في بعض الأفلام التي صورت حرب ١٩٤٨م النازي يساعد العربي العدواني. وتحولت أحداث النازي في وقت متأخر جدا لتصبح مكونا في تفسير الجانب العدواني، ذلك المكون الذي يحدد تعاملات اليهود مع العرب (مثلما في فيلم "بندقية العصابات (روڤيه حوليوت)" للمخرج إيلان موشنزون المنتج عام ١٩٧٩م). وزادت الانتفاضة والمواجهة بين جنود الجيش الإسرائيلي والسكان المدنيين، الذين كانوا في معظمهم أطفالا ونساء، والتصرفات الغريبة التي رافقت ذلك، زادت لدى بعض الأدباء من حدة الحاجة إلى إجراء مقارنة بين أحداث النازي والنزاع مع الفلسطينيين. وحول هذا يقول الفنان التشكيلي أڤيشاي آيل "أرى أن أحداث النازي والانتفاضة مرتبطان بصلة لاتنفصم عراها، فلايمر على يوم لا أفكر فيه في كل من هذه الموضوعات على حدة والعلاقات بينها. فإذا كنت أصور حقلا من الأحجار والعظام وأشجار السرو وأشجار الموالح المقطوعة فهذه الأشياء مرتبطة لدى بالموضوعين معا"(٨).

أفرزت أحداث النازى عبرا خلاصتها "لاخيار آخر" ويجب "أن تكون قويا"، فعلى خلفيتها نجد الخوف على البقاء يرافق المجتمع الصهيونى اليهودى فى فلسطين حتى أحداث ١٩٢٩م وصاعدا. وفى هذا السياق كتب عوفير فينجر، وهو عسكرى يخدم فى سلاح المظلات وعضو كيبوتس، بعدما أنهى قراءة رواية عن أحداث النازى "ظهرت داخلى قوة شديدة لأكون قويا ... لن نقاد ثانية إلى مذبحة أخرى". كما كتب إسحاق زامير، الذى شغل في السابق منصب المستشار القانونى للحكومة، فى سياق حقوق المواطن وأمن الدولة "تجسد أحداث النازى التى وقعت للشعب اليهودى منذ وقت قريب الخطر. فالإرهاب الذى يسفك دماءنا يذكرنا بها كل يوم. فمما لاشك فيه أن للأمن القومى أهمية خاصة فى إسرائيل أكثر مما فى دول أخرى، بحيث تفرد له الأولوية"(٩). وترافق هذه العبرة الإسرائيلى منذ المراحل السابقة على تعليمه، أى فى الأسرة وفى المدرسة، وفى الاحتفالات وفى الجيش وفى الحياة العامة.

ويتحفظ المسرح الإسرائيلى بشكل خاص فى العقد الأخير مما يعتبر "ثقافة الخوف" التى تبرر رؤية استخدام القوة، وخاصة مع العرب. ففى المسرحية الساخرة "هيا ريمونا" للكاتب إيلان حاتسور وإيلان شاينفيلد، والتى عرضت عام ١٩٩٢م، يكتب أحد التلاميذ 'بإيجاز' فى الكراسة التى يكتب بها واجبه المدرسى عن موضوع "الأشياء التى تخيفنى": "أنا لا أخاف شيئا". فينهره المدرس: "لاتخاف؟! عرب كثيرون ملثمو الوجوه والسكاكين فى أيديهم، ألا يخيفك هذا؟ وكل العرب الذين يريدون قتلنا، نعم قتلنا ... وهتلر والنازيون وستالين وعرفات ... هذا الحقير الوضيع لايخيفك؟ قل لى، هل أنت يهودى بشكل عام؟" جاءت مسرحية "العمل يجعلك حرا" مليئة بأشكال التعامل مع النقد اللاذع لمكان "ثقافة الخوف" فى تعليم الإسرائيلى.

سبل فرض المشروعية على المقابلة بين الموضوعين

المسرح الإسرائيلى عبارة عن مسرح عام، توجد فيه مؤسسات الرقابة المختلفة فتحول دون التعبيرات اللاذعة التى تصدر عن الشعراء والفنانين أو حتى الكتاب السينمائيين بشأن "المسألة العربية" خاصة بعد حرب لبنان. وكان نفاذ الموضوع الذى يشد خطوط المقارنة بين أحداث النازى و"المسألة العربية" نحو ذخيرة المسرح الإسرائيلى متاحا فى البداية عن طريق وسيلتين غير مباشرتين: عن طريق الذخيرة المسرحية المترجمة من ناحية وعن طريق المسرحية الساخرة من ناحية أخرى.

وتخلصت المسرحيات غير الإسرائيلية، "المترجمة" لتعرض على المسرح وتلائم الواقع الإسرائيلى، من مؤسسات الرقابة الداخلية. واستخدم بشكل عام لهذا الغرض

نقاد وكتاب أخرون ليكونوا مفسرين "يتوسطون" بين التفسير المحلى والجمهور الذى يكتبون له. وترافق عرضا كهذا فى الغالب "مقدمة" فى برنامج العرض، توجه هذه المقدمة المشاهد نحو خلق أشكال ارتباط مع الواقع القريب منه. وتصور أحداث مسرحية "الطيب (توف)" للكاتب س. ف. تايلور التى عرضت عام ١٩٨٢م تطور شخص من ألمانى مثقف إلى نازى. وكتب المترجم أفراهام عوزى فى هذا الصدد "من خاف من أشكال المقابلة من الأفضل بالنسبة له أن يبحث فى مشاعره وأفعاله هو، فالتاريخ يعيد نفسه بطرق مختلفة وعديدة. ومشاعر شخصية چوهانى هلدر تخفق داخل كل فرد منا، هنا أيضا والآن كذلك". وعلق أحد الصحفيين على عناوين الصحف خلال فترة عرض السرحية بقوله "يريد چوهانى هلدر أن يتوجه إلى بيروت". أما مسرحية "المعقوفون (عكوميم)" للكاتب مرتين شيرمان التى عرضت عام ١٩٨٣م فتدور حول الشواذ جنسيا الذين وضعهم النازيون فى السجن، حيث تثير طريقة آلامهم لدى دان لئور "مخاوف خفية، ربما تكون أشكال السلوك التى انكشفت فى ذلك العصر المروع ليست الوحيدة بالنسبة له فقط". ونجد فى مسرحية "نساء طروادة" للكاتب أوريبيدس، التى أعدها للمسرح چان بول سارتر وعرضت عام ١٩٨٣م، مقابلة واضحة، وذلك من خلال ديكور المسرح الذى أعدته انچليكا ادينجن. وكانت خشبة المسرح تخلط فى ديكورها بين مشاهد معسكرات الاعتقال ومخيمات اللاجئين الفلسطينيين ووسطها حجرة زجاجية، تنام فيها إلهة الحكمة والحرب القوية. وأرادت معدة الديكور تذكير المشاهد الإسرائيلى بحجرة إيخمان أثناء محاكمته وترمز فى الوقت نفسه إلى المصير المتوقع لشعب يقتل أبناء شعب آخر ويسبب له الشتات.

وكانت المختارات التى تحمل عنوان "فطر السم (پتريات هاراعام)" (والتى جمع مادتها أفراهام عوز وعمرى نيتسان وأعدها للمسرح هليل ميتلپونكت، وعرضت عام ١٩٨٤م) أكثر وضوحا، فضمت شهادات من ألمانيا خلال الفترة التى تولى فيها النازيون مقاليد الحكم، وقوانين وصلوات ومذكرات فتاة مراهقة، كما توثق الأغانى الوطنية وأغان عن الحرب لعملية انتشار وسيطرة النظرية العنصرية فى ألمانيا بأسرها. وتعاملت شوش ڤايتس بنقد حاد لمشروعية المقابلة. وتظهر فى خلفية حديثها أشكال التعبير العنصرى للساسة وخاصة دخول حركة كاخ للكنيسيت، فتقول "اعتاد الجمهور الإسرائيلى على خلق صلات تقابلية بين النازيين ومنظمة التحرير الفلسطينية. وأية محاولة للإشارة إلى التشابه بين التحولات التى شهدتها ألمانيا فى الثلاثينيات فى بداية هذا القرن والتحولات التى تحدث فى إسرائيل خلال العقد الأخير تثير الغضب والرفض وردود فعل عاطفية حادة ... ولكن المادة لم تبق مخرجا واحدا للمقارنة بين

انهيار جمهورية ڤايمر وبين الظواهر المعروفة لدينا في حياتنا هنا"(١٠)، وأضاف المعد هليل ميتليونكت في سياق العرض أن "ألمانيا بمثابة استعارة للوضع الشيطاني الملتوى جدا المنعكس في المرآة".

إن عناصر الحدة والمبالغة في المسرحية الساخرة وكونها معروضة على مسرح صغير أمام جمهور قليل العدد ومختار عادة "يتيح" لها عادة تقابلات ممنوعة أو تعاملات حادة مع مسائل حساسة. ومن أجل التقابلات بين أحداث النازي و"المسألة العربية" أو"المسألة الفلسطينية" تفتقد المسرحية الساخرة لتعبيرات وصور معروفة جيدا، ولكنها توضع في سياق جيد. فالصورة المعروفة عن جيتو وارسو، والتي يظهر فيها طفل يرتدي قبعة حاجبة للشمس يرفع يديه، تظهر أيضا لدى بعض كتاب المسرحية الساخرة كمنطلق لمقابلة من هذا النوع. وللمرة الأولى يظهر طفل من جيتو وارسو لدى داني هوروڤيتس في مسرحية "تشارلي كتشارلي". وكان لهذا العرض تأثير كبير على الكتاب المسرحيين والفنيين الإسرائيليين في المسرح، وبدا تأثيره كبيرا جدا في الحساب الساخر الذي يقوم به ممثلو مسرحية "العمل يجعلك حرا" مع مكان أحداث النازي في الخطاب الإسرائيلي. فبطل المسرحية هو الصبار، الذي يقدم على أن أحداث النازي هي التي تحركه وتلاحقه في الوقت نفسه. فهو يتصرف وكأن أحداث النازي تلقي عليه بعبء المسئولية الثقيلة وتخلق لديه أصلا انحرافا أخلاقيا. ويقدم الطفل في الصورة نفسه في المسرحية على النحو التالي "ارتدي طاقية. ارفع يدي. أنا الطفل الذي يرفع يديه في الصورة" (المسرحية ص٤٢)، وينادي تشارلي الصبار عليه بقوله "اخرج من الصورة، اخرج من الصورة! تدرب، اهرب، انسحب!" (المسرحية ص٤٣). فالصبار يستل سلاحه ويطلق النار على العربي حتى لايطعنه بالسكين "لأنك إن لم تقتله فأنت مقتول" (المسرحية ص٥٢). ويأتي تميز مسرحية تشارلي كتشارلي كنص مسرحي في شكلها الخاص، فهي نص يشارك فيه ممثلون وبعض الأمساخ بينهم: جندي، وجندي نازي، وسجين يهودي في معسكر إبادة، وعربي يرتدي كوفية، وإسرائيلي يرتدي طاقية كاكي. أراد داني هوروڤيتس "التحطيم الكامل للشكل ... كمحاولة للحديث إلى الجمهور ليس فقط من خلال المضمون وإنما من خلال الشكل". كما يبرز كذلك تأثيرها على مسرحية "العمل يجعلك حرا". ويعود "الطفل من وارسو" إلى المسرح عام ١٩٨٢م مع حرب لبنان في المسرحية الساخرة "يتنازلون عن الأسبوع (يورديم عل هشاڤوع)"، حيث يضع الكاتب ب. ميخائيل على لسانه توجها واضحا لمناحيم بيجين الذي وظف ذكرى أحداث النازي لتبرير سياسة استعمال القوة مع العرب "أنا من قصة أخرى، من قصة أخرى لاتشبه أي شئ". وفي العام نفسه نجد في

المسرحية الساخرة للكاتب حانوخ لڤين وعنوانها "الوطني (هپتريوت)" شخصية لاهاڤ عيسيت بطل المسرحية تقف ترتعد من الخوف ويداها مرفوعتان إلى أعلى، يشبه أخيه "الصغير، الطفل الذى وقف بمفرده أمام الالماني" وعلى الفور بعد ذلك أمسك بمدفع رشاش وتحول إلى منتقم هستيرى حينما كان يقف أمامه شاب صغير، ولكن الضحية هذه المرة محمود.

تدور أحداث مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش (أفرايم حوزير لتساڤا)" للكاتب يتسحاق لئور، والتى عرضت عام ١٩٨٩م، حول الحاكم العسكرى الذى "يتخبط" بين ضميره وواجباته كمحتل. وفى ثلاث مرات على امتداد النص يكرر أفرايم القصة التى سمعها من الضابط الذى خدم معه في الماضي، وهو أحد الناجين من أحداث النازى، حيث ألقى القبض على طفل فلسطيني أو سورى أو مصرى (تتغير هويتهم حسب اختلاف جبهات الحرب) وكشف فى كل مرة عن مجوهرات فى حوزتهم. "لقد نقلت مجوهرات الأسرة حينما جاء الألمان" (المسرحية ص١٣، ص٥٢، ص٥٥)، ويشرح نجاحه بعبارة متلعثمة. أثار توظيف صورة الطفل المأخوذة من أحداث النازى وتطابقها مع صورة الطفل فى الأراضى المحتلة التى يحكمها الحاكم العسكرى، هذا إلى جانب أشياء أخرى، معارضة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فمنعت عرض المسرحية، وكان مبررها فى ذلك "المقارنة المشار إليها والواضحة بين الحكم الإسرائيلى وحكم الاحتلال النازى". وسمح بعرض المسرحية بعد حكم قضائى أصدرته محكمة العدل العليا، تطرق فيه القاضى أهارون باراك إلى مشروعية المقابلة:

"الحقيقة هى أن الجزء الذى يظهر فى المسرحية يمكن أن يؤذى مشاعر الجماهير اليهودية. ومن المؤكد أنه يمكن أن يؤذى مشاعر ذلك الجمهور الذى عاش أحداث النازى بجسده ونفسه. وأنا نفسى كنت طفلا خلال أحداث النازى، واجتزت حوائط وحدود يقوم على حراستها الجيش الألماني وعلى جسدى أيضا أشياء يحظر نقلها. والمقابلة بين الجندى الألماني الذى سيلقى القبض على هذا الطفل والجندى الإسرائيلى الذى يلقى القبض على شاب عربى يؤلمنى جدا. ومع ذلك فإننا نعيش فى دولة ديمقراطية ... تكمن قوتها فى حق الآخر فى أن يقول أشياء تصم أذنى وتقبض قلبى".

ونجد توظيفا آخر للمقابلة التى تعتمد على ألبوم صور أحداث النازى فى المسرحية الساخرة "عامود الخشب (عامود هعيتس)" للكاتب هليل ميتلپونكت ويهوشوع سوبول، التى عرضت عام ١٩٨٤م. حملت الممثلتان (رڤكا جور وحنا روت) لافتات فى

استعراض نازى مخيف كتب عليها "اخرجوا ياعرب". وفى مرحلة معينة قلبت الممثلتان اللافتات فكان مكتوبا على الجانب الآخر الذى ظهر "اخرجوا يايهود"، كما ظهر إلى جانب هذه العبارة صليب عقوف. وعلى الرغم من أنها كانت مسرحية ساخرة فإن هذا العرض أثار جدلا على حدود المسموح به. فالشاعرحاييم جورى(١١) رفض المقابلة وحاول يهوشوع سوبول توضيح هدفه:

"حاييم جورى: إن قصة النزاع اللاذع والمستمر بيننا وبين العرب على هذه القطعة من الأرض لاتشبه قصة جماعة من اللاجئين التى تقتل هناك، وأى مصير متشابه لايمكن أن يتوقع حدوثه للعرب لأنهم ملايين وأقوياء والعالم يدعمهم ولأن اليهود مختلفون! فشعار "اخرجوا ياعرب" على الرغم من حقارته ودونيته وحماقته لايهدد عرب إسرائيل ... بينما كان شعار "اخرجوا يايهود" ... مدخلا للمحتلين ... وهكذا تحولت المسرحية الساخرة لكى تحذر، على مايبدو، الإسرائيليين من أنفسهم، ومن الاحتقار والكذب.

يهوشوع سوبول: بمقدورى فهم حساسية جورى ... فلكى نصل إلى هذا التصور على المسرح كان يجب علينا أن نكون موبوءين بشكل كبير. فهدفنا هو أن نقضى – وليس الأفارقة أو أى شعب آخر– على حق استخدام مفاهيم أحداث النازى من جانبنا نحن فقط. ... فإذا قام هنا أناس واستخدموا ببلادة تلك الشعارات التى رددها الأيديولوچيون النازيون، يجب أن ندينها بشدة ... إن ثورة جدى تثبت إلى أى حد كنا محقين. فالجمهور منشغل آليا بمعارضته للمقارنة. ولكن هل هذا تفكير واقعى أم أنه وضع شروط فقط"(١٢).

وربما كان عرض مسرحية *"العمل يجعلك حرا"* متأثرا بتسلسل مقابلات وعمليات ربط إلى ذخيرة المسرح الإسرائيلى من العروض التى سلف ذكرها. وربما أثرت على كتابها المسرحيين عروض مسرحية أخرى مثل مسرحية "الفتاة والموت (هعلما ڤهمڤيت)" للكاتب هليل ميتلپونكت التى عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحية "ترمبلدور ٨٥" للكاتب شمعون تشيمر التى عرضت عام ١٩٨٥م، ومسرحيات يوسيف موندى (الذى يرفض فيها المقابلة بين أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية": مثل مسرحية "نصب تذكارى مقلوب (أندرتا هفوخا)" التى عرضت عام ١٩٨٣م، ومسرحية "يغلقون الليل" التى عرضت عام ١٩٨٩م)، ومسرحية "عقد القران (كيدوش)" للكاتب شموئيل هسيفرى التى عرضت عام ١٩٨٥، ومسرحية "بيڤوف" للكاتب يوسيف هادار التى عرضت عام ١٩٨٦م، ومسرحية "الخارج" للكاتب دانى هوروڤيتس التى عرضت عام ١٩٨٦م وغير

ذلك من العروض المسرحية. ويرد تميز العرض المسرحى "العمل يجعلك حرا" إلى التوظيف الخاص الذى قام بماأطلق عليه دانى هوروفيتس فى سياق مسرحيته "تشارلى كتشارلى": "الشكل" – فهى لاتكتفى بعرض رأى أو تجسيد مفهوم يستهدف الهدم بل تنقل المشاهد عبر نص مسرحى معقد إلى عملية نفسية، يجد المشاهد صعوبة في التخلص منها، وتتزايد بشكل كبير جدا حدة المقابلة الإشكالية بين القومية الألمانية والقومية الإسرائيلية.

النص

يحاط المشاهد على امتداد عرض مسرحية "العمل يجعلك حرا" بآلاف التفصيلات: الكلمات والموسيقى والغناء والرقص واللفتات والتغييرات فى الملابس والأدوات وأماكن العرض المتنوعة وأشكال الديكور العديدة. ويتوصل مشاهدون كثيرون خلال العرض وبعده إلى انطباع بأن النص وأداء الممثلين يتسم – على الأقل فى جزء كبير منه – بالارتجالية. ويتدعم هذا الانطباع من خلال التوتر المستمر بين هوية الممثل التى يحافظ عليها خلال العرض وبين الدور أو الأدوار التى يؤديها. وتظهر لدى المشاهد الذى يشاهد مسرحية "العمل يجعلك حرا" مفاجأة أخرى. فنص العرض يتكرر معظمه بينما يشكل المشاهدون العنصر الأساسى فى تغيير التفاصيل.

ويظهر الإحساس بالتوتر المستمر بين هوية الممثل ودوره فى العرض لدى المشاهدين، الذين اعتادوا على تغيير الهوية التى يؤديها الممثل على المسرح، حينما "يدخل فى الدور" الذى كتبه المؤلف المسرحى. يمر الممثلون فى مسرحية "العمل يجعلك حرا" بعملية تحول مختلفة؛ لأنهم هم أنفسهم من مؤلفى النص المسرحى. ولهذا الغرض فقط وظفوا الحقائق التى قرأوها أو سمعوها أو الحقائق التى عاشوها بأنفسهم. وكانت المصادر التوثيقية للنص: مواد وثائقية مكتوبة وأفلام ومقابلات صحفية مع الناجين من أحداث النازى ومقطوعات موسيقية وزيارات لمواقع تخليد أحداث النازى والمتاحف. واستمرت عملية تأليف النص ثلاث سنوات، وأعد "النص النهائى" ثلاثة أشخاص هم ديفيد معيان وسمدار يعرون معيان ومونى يوسيف. كما قامت بإنجاز بقية عناصر العمل جماعات أخرى، واشتمل عملها على بناء ماكينة المسرح والديكور. وعمل ديفيد معيان مع كل الجماعات الأخرى لكى تشارك فى العرض أيضا.

ويمكن للمشاهدين "المثقفين" أو أولئك الذين شاهدوا عروضا مسرحية تجريبية أخرى أن "يحددوا" مصادر تأثير أخرى، مثل أفكار أنتونين أرتو وتواجد تديئوس

كنتور فى عروضه المسرحية كوسيط بين الممثلين والجمهور، والجلوس حول المنضدة وكأنها مأخوذة من ميتشى جروتوفسكى و"محطات" المسرح المتنقل للكاتب أرمند جاتى، ويمكن لنظرية التمثيل أن تكون متأثرة بچوزيف تشايكن الذى عمل أيضا فى إسرائيل فى بداية الثمانينات. وأبرز هذه التأثيرات تأثير مسرح أودين الذى وضعه يوچنو باربا (وبشكل غير مباشر "معمل المسرح" الذى وضعه جروتوفسكى)، والتى كانت مصدر إلهام ديڤيد معيان: "المسرح فى مكان بعيد، مع استخدام المواد الخام غير المستمدة بالضرورة من المكتبة. وهى عملية تفوق فى أهميتها النتيجة. وتعتمد اللغة على المعرفة والتكنيك، المستمدين من عقائد قبلية قديمة وحالية".

وتأثر معيان بنظرية "المسرح الثالث" التى وضعها باربا، وهو رد فعل على المسرح الأول باعتباره "التيار الرئيسى"، أى المسارح العامة والتجارية. ويعارض باربا المسرح الثانى – أى المسرح التجريبى الذى أصبح مؤسسة معترفا بها ووضع فى مركز اهتمامه المخرج وليس الممثل. ويتجه "المسرح الثالث" إلى خبرة الممثلين وخبرة المشاهدين والعامل المشترك بينهما، والذى حدده ك. جـ. يونج بأنه "اللا وعى الجماعى". وللممثلين الكبار فى مسرح عكا رؤية مستقلة تم التعبير عنها من خلال عملية التطوير الشخصى والجماعى المنفتح على تأثيرات الأفكار المسرحية المختلفة. ويعد الممثلون محور هذه النظرية، فمعظمهم لم يتلق تدريبا محترفا من قبل. وبدءا من عام ١٩٨٥م عاشوا فى "معمل المسرح" التابع لهم فى عكا التى تبعد عن مراكز الثقافة الإسرائيلية. ويعمل الممثلون على نصوص ألفوها بأنفسهم كما يعد كل واحد منهم دوره فى العرض. وأى عمل من هذه الأعمال يتطلب إعدادا طويلا ومواجهة شخصية للممثل مع النص. وكان العرض الأول الذى قدم عام ١٩٨٨م هو "ذكريات الجيل الثانى فى أحضان المدينة القديمة (زخرونوت دور شينى بحيك هاعير هاعتيكا)" وحقق نجاحا. وقدم هذا العرض أيضا فى عكا بعد عمليات إعداد طويلة من قبل معظم الممثلين الذين ظهروا فى مسرحية "العمل يجعلك حرا". وقدم العرض أمام جمهور محدود وفى بعض الأماكن المؤقتة (فى "حجرات" أو "محطات") تشكلت بشكل خاص لتلبى متطلبات المسرح.

الأماكن المسرحية

تعد مسرحية "العمل يجعلك حرا" بمثابة "رحلة مسرحية" تبدأ من محطة أتوبيس تقع بجوار بوابة سوق عكا العربية وبجوار قاعات الأبطال. ويوجد بجوار القاعات منزل تستخدم الفرقة الموسيقية قاعاته، وتشكل المحطات الأخيرة فى هذا العرض. يصعد

المشاهدون - الذين يبلغ عددهم مايقرب من عشرين مشاهدا - إلى الأتوبيس، وتستمر الرحلة ذاتها حتى متحف محاربي الجيتوات حوالي خمس عشرة دقيقة. ويقع هذا المتحف في احدى المستوطنات الكيبوتسية، أسسه الناجون من أحداث النازي. وتقابلهم في الداخل زلما - التي تؤدي دورها الممثلة سمدار يعرون معيان - كناجية من أحداث النازي وتعمل كمرشدة في المتحف. وتنقل زلما المشاهدين بسرعة عبر قاعات العرض المختلفة حتى قاعة سينمائية صغيرة. وهناك يشاهدون فيلما قصيرا. وفي نهاية المسرحية ينتقلون إلى قاعة معسكرت الإبادة التي يعمل فيها خالد أبو علي مرشدا. وعند الخروج من المتحف ينتظرهم الأتوبيس الذي يعيدهم إلى عكا العربية. وفي عكا يصل المشاهدون إلى مبنى المسرح الموجود في فناء قاعات الأبطال. فهنا ومن أول وهلة يبدأ عرض المسرح.

فالعرض إذن عبارة عن رحلة في الـ"محطات - مشاهد"، يتمحور العرض كذلك حول الانتقال مما هو إخباري إلى ماهو مسرحي، من حقائق الماضي إلى المواجهة في الحاضر. ففي المتحف الذي يمثل أوربا يتعلم المشاهد المراحل المختلفة لتجربة النازيين عن طريق "الحل النهائي" لـ"المشكة اليهودية". ويلتقي المشاهدون في حجرات المسرح في عكا ومعهم الممثلون، كناجين من أحداث النازي هاجروا إلى إسرائيل، بـ"المسألة العربية". وتربط الخاتمة في "متحف أحداث النازي"، الذي أعده الممثلون ماهو إخباري بما هو مسرحي، كابوس أحداث النازي لدى اليهود ومأساة الفلسطينيين.

عمليات الإيهام

اتسم النص المسرحي لعرض "العمل يجعلك حرا" بأن له عدة أبنية منظمة أبرزها الموضوع الذي يربط بين ذكريات أحداث النازي وبين المواجهة مع الفلسطينيين. كما تحوي أيضا تطورا لأفكار مسرحية أخرى، منها: فكرة الطعام وفكرة الغناء القومي الذي يتطرق إلى نص الأغنية والألحان، والتي توثر في العلاقة االشعورية التي تخلق الإحساس بـ"الجماعية" والاستعداد بالتضحية دون شروط من أجل القومية، والأشعار الأخرى التي تزكي نار كراهية العدو. وينتظم النص في شكل سلسلة من عمليات الإيهام التي تؤثر في المشاهد، بما يحافظ على يقظته على مدى خمس ساعات، وتخفي وتظهر في الوقت نفسه عمليات الربط الموضوعي للعرض، والذي يتكشف تماما في المشاهد الأخيرة فقط. وتعد عمليات الإيهام تكنيكا مسرحيا هاما، بدونها لن يشارك المشاهد - المعارض أساسا لموضوع الربط، والذي سينجح في تحديده من بداية

العرض – فى عالم العرض، وهذا بناء وتنظيم "يبرمج" ردود فعل المشاهد ويعده لقبول (أو رفض) الأحلام أو الكوابيس، ذلك الخلط الذى يظهر فى نهاية العرض بين أحداث النازى التى وقعت لليهود وكارثة الفلسطينيين.

يلتقى المشاهدون بجندية توزع تذاكر العرض فى الأتوبيس الذى يغادر عكا، وهى فى الحقيقة ليست جندية وإنما الممثلة ميرى تسيمح، لايهتم المشاهدون الإسرائيليون بشكل خاص حينما توزع عليهم مجندة تذاكر العرض. ويلتقى المشاهدون فى المتحف بالمرشدة زلما، الناجية من أحداث النازى كمراهقة ترتدى بدلة قديمة وشعرها منسق بدقة ضمن تسريحة ولى وقتها وجسدها معوج قليلا. وقد كشفت اللقاءات الصحفية مع المشاهدين أن القليلين منهم فقط هم الذين تعرفوا على سمدر يعرون معيان كممثلة. فمعظمهم أخطأ حينما افترض أن الجولة داخل المتحف تسبق العرض. وخلال قيامها بإرشاد المشاهدين تطرح عليهم أسئلة أمام عرض لصور ونصوص حول نشأة الرايخ الثالث ونظريته العنصرية، حينما تهمس من حين لآخر بملاحظات أقرب إلى العنصرية عن "العرب". حظيت الإشارات التى استوعبت فى المسرح الإسرائيلى وموجودة كذلك على هذا المسرح، مثل القاعة الزجاجية التى جلس فيها إيخمان أو صورة الولد من جيتو وارسو، بتعامل خاص من جانب الممثلة المرشدة. فالأسئلة التى تطرحها زلما على المشاهدين أصبحت مركزة جدا وتحتاج إلى إجابات ترتبط بنص العرض وموضوعه. ففى قاعات الجيتوات تسألهم عن أى الجيتوات يعرفون فى الواقع الذى يعيشون فيه، وتنتظر الرد (الذى يأتى دائما) ليكون مخيمات اللاجئين فى قطاع غزة والضفة الغربية.

وفى قاعة العرض السينمائى التى تعرض فيلما بولنديا قصيرا عنوانه "سيارة إسعاف (أمبولانس)" للمخرج يانوس مورجنسترن، والذى يصور أحد المراحل فى محاولات "الحل النهائى"، ويكتشف المشاهدون الآن الهوية الحقيقة للممثلة التى تؤدى دور زلما بعدما غاب عليهم الأمر من قبل. وتصاحب زلما الفيلم بتفسيرات وشروح وحركات تنم عن ألم. والفيلم غير ناطق ويكتفى فقط بالموسيقى التصويرية، وتدور أحداث الفيلم حول مدرس وتلاميذه يصعدهم النازيون إلى سيارة توجه ماسورة إخراج عادمها إلى الصندوق الخلفى فتقضى على المسافرين أثناء الرحلة.

ويستمر المشاهدون فى انفعالهم من الفيلم، وربما يرد هذا إلى أنهم كانوا مرتبكين نتيجة تحول المرشدة إلى ممثلة، فينتقلون إلى خالد أبو على، ومن المتوقع هنا

يضا أن يرتبكوا بشأن هويته الحقيقية. فالمكان عبارة عن قاعة تحوى نموذجا لمعسكر تربلينكا وحوله أشياء مختلفة من المعسكر. ويتمثل الإيهام هنا فى اللقاء مع "مرشد" عربى يفسر ويشرح معسكرات الموت التى أبادت قطاعا كبيرا من يهود أوربا. ولايستطيع المشاهدون المرتبكون التمييز بين "عروبة" خالد أبو على، الذى يؤكد عمدا على نطقه "المميز" وبعض مظاهر الارتباك فى اللغة العبرية التى "تميز" العرب الذين يتحدثون العبرية.

وكان من الضرورى أن تقود من الوهلة الأولى العودة إلى عكا ومشاهدة زلما ترقص على ضوء آلة العرض السينمائى – التى تعرض على الأرض وبجوارها شريط وثائقى عن عملية ترحيل اليهود إلى معسكرات الإبادة – المشاهد إلى اليقين بأنه موجود فى المسرح. ولكن لم تنته منظومة المتاعب ومظاهر الإيهام المربكة التى تواجه المشاهد. فالمشهد القادم مشهد مسرحى بشكل خاص بل وساخر. يجلس المشاهدون أمام مسرح صغير وشاشات تلفاز ويتحرك على الأرض قطار لعبة. يشاركون فى الاحتفال بذكرى أحداث النازى والبطولة فى مدرسة إسرائيلية. يرتدى الممثلون ملابس التلاميذ وزلما هى المسئولة عن هذه المنظومة بأكملها. يقرأون نصوصا ويحددون أغان قومية تتناسب والحفل. ويقدم خالد أبو على هذه المرة تلميذا يقف بجوار علم دولة إسرائيل. ويرافق دق الطبول الحفل. ويعرض المشهد الساخر والمصطنع فى مثل هذه الاحتفالات ويرافقه عرض شريط ڤيديو يوثق لحفل كهذا سجل فى إحدى المدارس فى عكا. من هنا لايخامر المشاهد الشك فى الهوية التمثيلية للممثلين. ولكن فى أعقاب ذلك يتوقف المسرح ثانية عن العمل بوسائله المعروفة. ويدخل المشاهدون دهليز مزدحم وقصير من الخشب والحبال، والذى يذكرهم بدوره بالأكشاك فى معسكرات الموت. ويجلس الممثلون فى مواجهتهم خلف حائط خشبى له نوافذ مفتوحة، يتحدثون معهم عن علاقتهم بأحداث النازى. ويوظف الممثلون الإجابات التى يتلقونها على امتداد العرض، وينفعل المشاهدون حينما يكتشفون أن القصة التى سردوها لمن قابلهم، فى حوار شبه ودى، أصبحت جزءا من العرض فيتعزز لديهم الإيهام بالارتجال داخل العرض.

ومن هنا يُقاد المشاهدون إلى الحجرة المجاورة ويُجلسون على مقاعد خشبية. يُعرض عليهم مشروب فاتح الشهية ضمن حفلة موسيقية تعزف فيها زلما على بيانو بمقدرة فائقة. كما نجد إيهاما آخر، فحينما يتوقع المشاهدون راحة تتخللها الموسيقى

يسمعون محاضرة عن الغناء الوطنى. تعزف زلما وتشرح السمات التى تميز الأغانى الوطنية العبرية وتحدد العوامل المشتركة المفاجئة بينها وبين الأشعار الألمانية النازية، مثل الاستخدام المستمر فى هذه الأغانى لـ"الوطن" و"البيت" وتصوير الشاب المثالى ذى خصلة الشعر وعينيه الزرقاوين والتضحية من أجل الأمة وضرورة خوض حرب ضروس ضد العدو. وينفعل المشاهدون ثانية بـ"المسرح"، وربما ينشغلون بعملية تشويه بعض الأغانى التى يحبها . ويفاجأ بعد ذلك بأن يجد نفسه فى حالة ارتباك حينما يؤدى الممثلون أدوار عائلات من الناجين من أحداث النازى فى إسرائيل فى الخمسينيات، ومشاكل الاستيعاب التى تواجههم والعربى الذى يخدمهم. وفجأة يهبط السقف داخل الحجرة ويستخدم جانبه العلوى كمنضدة، تعد عليها وجبة كاملة. والمشاهدون، ومعظمهم مرتبك وجائع، مقتنعون بأنهم سيتركونهم ويمنحونهم راحة ليتناولوا وجبتهم، وهذا هو الإيهام التالى.

ويقدم مونى يوسيف، الذى يجلس على الطرف الأول من المنضدة، فى هذا المشهد على أنه ضابط مظلى فى قوات الاحتياط يرتدى قميصا داخليا . وعلى الجانب الآخر من المنضدة نجد زوجته سمدر يعرون معيان تستضيف المشاهدين. ويجسد كلاهما الأنماط الموجودة بالفعل فى الطبقة المتوسطة الإسرائيلية. وتبدأ المناقشة الحادة بينهما، ويظهر فيها الزوج عدوانيا ولكن الزوجة لاتدافع عن آرائها. يعرض مونى يوسيف على المشاهدين كأسين من الشاى ويبدأ فى التعامل معهم بفظاظة، ويوظف حقائق سمعها خلال المقابلة الصحفية فى الممر. فلايسمح لهم بتناول الطعام مما يزيد من الجوع لدى أولئك المتهيئين لتناول الطعام. وتعد وجبة الطعام أحد الأجزاء الصعبة بالنسبة للمشاهدين. ولايفهم بعضهم أن هذا مشهدا إضافيا فى العرض. ولايفهم آخرون العلاقة التى بين هذا المشهد والمشاهد السابقة. ويتضح لهم السياق حينما يصرخ مونى يوسيف خلال الجدل الذى يعبر فيه عن أيديولوجية اليمين الإسرائيلى المتطرف، التى ترافقها نكات عنصرية معادية للعرب. ويهاجم فى الوقت نفسه وجهة النظر الليبرالية التى تتبناها زوجته ويحطم قناع متاعب الشعب اليهودى وبطولته، تلك المتاعب التى وصلت إلى أوجها فى أحداث النازى، ويستخدم هذه الأحداث لتبرير معاملته مع الفلسطينى كعدو يجب قمعه. ولكن بعد مضى حوالى نصف ساعة فقط، حينما يصبح الممثلون على قناعة بأن المشاهدين قد فقدوا الأمل، عندئذ فقط يسمح لهم بتناول الطعام.

ويتمثل الإيهام التالى فى "القهوة والفطائر". فى هذا المشهد يدخل العربى إلى العرض. فخالد أبو على يعمل بين المشاهدين ويطلب مساعدتهم باللغة العربية ويسألهم هل هم من رجال الشرطة أم لا. والمشاهدون الذين أوهموا ثانية يجيبون بالسلب، لكنه يتوقف ويقول بالعبرية أنه سئم من تأدية دور "العربى البائس" ويعرض عليهم قهوة وفطائر. وحينما تظهر الصينية على الأرض يتوقع المشاهدون أن خالدا سيرفعها. ويسألهم "هل تنتظرون أن يقدم لكم العربى القهوة؟" وتستقبل هذه الملاحظة بضحك مرتبك. ينقل المشاهدون القهوة فيما بينهم ويتحدث خالد معهم عن القرية العربية التى يقطن فيها، وعن بيته وأولاده. كما ينتقل المشاهدون مرة أخرى من "المسرح" إلى "الواقع". وهذا نص يتكرر فى كل العروض تقريبا مع بعض التغييرات، أما المشاهدون فكانوا وكأنهم ميرمجون يشتركون فيه بردود متوقعة. قدمت المخبوزات العربية ومظاهر الكرم الخاصة بمناسبة ولادة الابن الثالث لخالد أبو على فى العرض كله.

ويبرز اقتحام آخر للممثلين، حيث نجد للمرة الثانية مشهدا مسرحيا يؤدون فيه دور وفد تلاميذ مدرسة ثانوية، يهود وعرب، يقوم بجولة دراسية فى أوشڤيتس. يختفى الممثلون ويصل خالد أبو على فيفتح أبواب الخروج. ويدعو الجمهور للمشاركة فى المشهد الأخير، الذى يوظف كل السبل التى تجعل فى مقدور المسرح أن يؤثر على الحواس والإدراك: الممثلون العراة والموسيقى الصاخبة والديكور والإضاءة التى تتحرك وتصيب المشاهدين بالإبهار الشديد. كان المشاهدون مرتبكين ومجهدين، يئسوا من "المسرح" وباتوا مستعدين لمواجهة مفاجأة أخرى تعد قمة بتعبيرات لغة المسرح.

خالد أبو على

تتأرجح تعاملات الفلسطينيين مع أحداث النازى بين المعرفة والشك بل وحتى الإنكار وبين التفهم وخيبة الأمل بسبب المصير المشترك المفروض عليهم. أجابت تلميذة بالمدرسة الثانوية بالشك على الكاتب ديڤيد جروسمان حول حقيقة وجود أحداث النازى قائلة "هذا هو مايقولونه". بينما قال له تلميذ آخر "مايحكونه عن النازيين ليس صحيحا. ربما قتلوا مليونا فقط". لاينكر رجا شحاتة، المحامى الذى يقطن فى رام الله، الحقائق ويشكو من "المصير المشترك" فيقول "أحيانا يخطر على بالى فكرة أننى ضحية من ضحايا النازيين. فقد قضى القدر على أن أدفع ثمن أحداث النازى. فالقدر – عبر كوابيس الليل، كلاوعى، له تأثير كبير – قضى على أن أرث هذه الذكرى، خوف أوشڤيتس وهلعه".

وتستخدم أحداث النازى فى المسرح العربى دليلا ضد إسرائيل. فاليهودى الذى جاء من أوربا لاجئا من أحداث النازى يعلم كيف يعترف بالإثم الذى ارتكب فى حق العربى الذى احتلت أرضه. ففى مسرحية "وطنى عكا" للكاتب عبد الرحمن الشرقاوى نجد صحفيا يهوديا من أصل أوربى يعترف بالخطأ "كنت غريبا أدنس أرضا غريبة ... أنا الذى حاربت النازية فى باريس، أصبحت وحشا مخيفا ... فالأرض التى قمنا باحتلالها ليست من حقنا". ونجد فى مسرحية "الموجة السابعة" للكاتبين رياض مساروا وأميل هبول جنديا يهوديا تدفعه ذكريات أحداث النازى إلى إنكار العمل الصهيونى والهرب:

"وصلت إلى هنا مع عمتى منذ ثلاث سنوات إلى أرض اللبن والعسل، قتل والداى فى معسكر أوشفيتس ... نجحت عمتى فى النجاة ... وجدتنى صدفة وقالت لى "تعال إلى أرض الوطن" ... نحن موجودون هنا ... هل نحن فى حاجة إلى كل هذا الدم لكى نعيش؟".

وتتوجه مجموعة من النساء فى المشهد الأخير من مسرحية "الموجة السابعة"، والذى يصور المذبحة التى وقعت فى كفر قاسم، إلى الجنود وتتوسل "باسم ضحايا بوخنفالد اتركونا، باسم ضحايا أوشفيتس اتركونا" ولكن الجنود يطلقون النار ويذبحون كل النساء. ومساروا الذى سُئل فى هذا السياق هل "كفر قاسم تعد مقارنة من جانبه بأحداث النازى التى وقعت لليهود؟" رفض هذه المقابلة قائلا "لا، فأحداث النازى بالنسبة لى صدمة. حينما كنت فى ألمانيا زرت بوخنفالد أكثر من عشرين مرة وبكيت. آمل ألا تحدث لشعبى أحداث نازى مشابهة ولكن توجد عملية إبادة، هناك محاولة فى هذا الاتجاه، وهذه هى الموجة السابعة التى لم تصل بعد".

ويتم إيهام الجمهور والحفاظ على يقظته وتوجيهه نحو موضوع العربى فى مسرحية "العمل يجعلك حرا" عن طريق الممثلين. فهؤلاء الممثلون يستخدمون خلال العرض اسماءهم وهويتهم خارج المسرح كجزء من النص المسرحى. ويقوم كل منهم بذلك حسب طريقته. فخالد أبو على يستخدم هويته الإثنية كفلسطينى - "عربى فى أوشفيتس" أقرب إلى التناقض فى السياق الإسرائيلى. فهو يجسد اللقاء بين أحداث النازى و"المسألة الفلسطينية". وخلال السنوات الأخيرة أكثر المسرح الإسرائيلى من الاستخدام الإثنى للممثلين العرب، الذين يعرضون على المسرح العبرى كعنصر فى عرض النزاع بين اليهود والفلسطينيين. والفارق بين هذه العروض وعرض مسرحية "العمل يجعك حرا" هو مشاركة الممثل العربى فى كتابة النص الذى سيشارك به

والاختيار الذاتى لمكانه فى السياق العام للعرض. درس خالد أبو على امتداد ثلاث سنوات موضوع أحداث النازى، دون أن ينسى نكبة شعبه (أطلق الفلسطينيون على الهزيمة العسكرية فى حرب ١٩٤٨م تعبير 'نكبة' ومقابلها العبرى 'شوآه'). ويعبر النص الذى كتبه عن تعاطفه المتناقض للفلسطينى مع أحداث النازى اليهودية. ففى المتحف يحكى عن جماعات عربية داخل المجتمع الذى يرشد هو كعربى أفراده وخاصة لقائه الشخصى مع أحداث النازى "أرى لديهم انعدام تام للثقة. فهم لايعرفون أى شئ ... حتى أنا كذلك لم أعرف قبل ثلاث سنوات شيئا عن ذلك. فمنذ ثلاث سنوات شاهدت الأفلام التى وثقت لأحداث النازى وتساءلت كيف أخرجوها؟". وحينما ينهى حديثه ويطلب طرح الأسئلة يطرح عليه أحيانا سؤال (بصيغ مختلفة) "أنت عربى. لماذا تفعل ذلك. فأنت تقول أن هذا صعب جدا بالنسبة لك. فأنت تتحدث 'عنا' لماذا تفعل ذلك؟".

التلقى

يلحق العرض، الذى يستهدف تقويض المسلمات المتعلقة بالتعامل مع أحداث النازى، الضرر بالكثيرين. ويخرج بالفعل قطاع من المشاهدين، خاصة الكبار منهم، وهو "متأثر" و"منفعل" بل وحتى "معارض". ردت المجموعتان التى التقيت بهما – المجموعة الأولى عبارة عن تلاميذ مدرسة ثانوية لم ينهوا دراستهم، والمجموعة الثانية عبارة عن طاقم من المعلمين (خاصة المدرسين) لمدرسة فى الكيبوتس – على الفور بعد انتهاء العرض بشكل مماثل. شاهد معظمهم عرضا "قويا" ولكن غير طبيعى. ومايقرب من نصفهم لم يفهم جيدا العلاقة بين الأجزاء المختلفة للعرض. وكشفت مقابلة متأخرة مع هاتين المجموعتين عن أن معظمهم لم ينس ماشاهده، ويدركون أنهم عاشوا عملية موجهة ("أشبه بمنهج دراسى"، "بدا لى العرض كنص منظم بنى عن طريق الارتجال"، "بدت لى بعد فترة من الوقت معان أخرى"). وانتظمت مواد العرض فى ذاكرتهم فى شكل بناء هام ("بعد مضى عدة أيام وأسابيع" ولكن كذلك "مازال يحدث هذا حتى الآن ومن حين لآخر يعودون ويتحدثون عن العرض ومازالت كل الأحداث غير منتظمة". وتعامل بعضهم مع نقد ثقافة ذكرى أحداث النازى، كما تطرق معظمهم كذلك إلى مكان "المسألة الفلسطينية" بجوار أحداث النازى فى "اللا وعى الجماعى" الإسرائيلى (ممايؤسفنا هو أن ربط موضوع أحداث النازى والقضية الفلسطينية جاء كشئ طبيعى تماما، فى واقعنا!") كما أبدى معظمهم رغبته فى أن يكرر مشاهدة مسرحية "العمل يجعلك حرا". ربما هناك رغبة أمينة لمعاناة أخرى، فردية جدا، بإيضاح قضايا جائرة

من خلال عملية نفسية مسرحية ("أثرت على المسرحية بشكل خاص فى جانب المشاعر. مررت بحالات الارتباك والانفعال والحزن والخوف والألم أثناء المشاهدة. وفى النهاية خرجت مرتبكة نفسيا ورافقنى هذا الأمر لفترة طويلة بعد ذلك"). ويتركز تقييم مشاهدين كثيرين فى أحدى جمل النقد الذى وجهه ميخائيل هندلزلتس الذى تناول العرض بالنقد وضم ذكريات الماضى إلى الصراع فى الحاضر. "تشاهد وتتعاون فى الوقت ذاته، ولا مفر من ذلك"(١٣).

وتعد المقابلة بين أحداث النازى وبين الصراع مع الفلسطينيين الاستراتيچية الحادة جدا التى يتبناها المسرح الإسرائيلى بهدف عرض رؤاه وتحفظاته ومخاوفه فى سياق "المسألة العربية". وتوجه الحدة المبالغ فيها للمقابلة إلى إزالة المخاوف واستبعاد "ثقافة الخوف والهلع"؛ لأن ذكرى الإبادة من جانب النازيين لاينظر لها فى المسرح على أنها مقابلة مناسبة للتهديد الذى يمثله العربى بالنسبة لليهود الإسرائيليين. وترفض النصوص المسرحية محاولة تبرير السياسة العدوانية تجاه العرب كدروس مستفادة من أحداث النازى. ويخشى مؤلفون مسرحيون فى المسرح الإسرائيلى على الطابع الأخلاقى للإسرائيلى، الذى يجب عليه أن يواجه مواطنين ثائرين فى مناطق الاحتلال، لذا نجد فى ذخيرته توظيفا من خلال التجسيد المسرحى للمقابلة مع جيش الاحتلال الذى يتسبب فى معاناة كبيرة لليهود.

الخاتمة

ازدادت خلال العقد الأخير حدة "عدم المطابقة" بين مظاهر الكراهية الآخذة فى الانتشار من قبل اليهود تجاه الفلسطينيين، وخاصة فى أعقاب الانتفاضة، وبين زيادة عدد المسرحيات التى يحتل العربى الإسرائيلى والفلسطينى فيها مكانا رئيسيا. ويكمن تفسير هذا التناقض الظاهرى فى سمات المشاركين فى المسرح الإسرائيلى وهم كتاب مسرحيون ومعدون للمسرح ومخرجون وممثلون ومهندسو الديكور وجمهور المشاهدين. فالكاتب المسرحى الإسرائيلى، حسب رؤية لوسيان جولدمان، صاحب رؤية تتجاوز الفرد "Transindividual"، حيث يمثل معتقدات وآراء مجموعة معينة فى المجتمع الإسرائيلى. ومثلما يمكننا أن نتعرف من روايات ديكنز على سبل حل مشاكل الفقر التى ظهرت فى انجلترا خلال العصر الفيكتورى عن طريق قطاعات متنورة فى البرجوازية الإنجليزية خلال القرن التاسع عشر، وبنفس القدر يشير الكاتب المسرحى الإسرائيلى إلى علاقة جماعة اجتماعية معينة بالعرب الإسرائيليين وبالفلسطينيين فى الأراضى المحتلة. فالكتاب المسرحيون الإسرائيليون (مثل يهوشوع سوبول ومريام كينى وهليل ميتلپونكت ويوسيف موندى ودانيلا كرمى وسامى ميخائيل وأخرين) ينتمون إلى أقلية ذات تأثير على السكان اليهود، ويتسم تعاملها مع العرب بشكل معلن بالإيجابية وتتطلع إلى التعايش. ويكتب هؤلاء الكتاب المسرحيون إلى مخرجين وممثلين يؤيدون معظمهم آراءهم، كما يكتبون كذلك إلى جمهور يعرفونه جيدا، يوضحون له القضايا ويبلورون كذلك مواقف بعضها جلى وبعضها الآخر يستنبط من النص المسرحى.

ويتحدد جمهور المشاهدين فى المسرح الإسرائيلى - من خلال أبحاث إلياهو كاتس وأخرين - بأنه مثقف وينحدر فى معظمه من أصول غربية. درس كاتس وميخائيل جورڤيتس كذلك مواقف المواطنين اليهود تجاه العرب، وكانت النتيجة التى توصلا إليها تقضى بـ"أنه كلما ارتفع مستوى الثقافة ارتفعت كذلك درجة الإيجابية فى العلاقة بالعرب". وحدثت بالفعل تحولات وتغيرات هامة فى مظاهر تعامل اليهود مع العرب من نهاية الستينيات وحتى بداية التسعينيات، ومع ذلك نجد مساحة يمكن أن نفترض فيها أن التشابه بين خصائص جمهور المسرح الإسرائيلى وخصائص اليهود،

التى تتسم علاقتهم المعلنة بالعرب بالسعى نحو المصالحة، ليس مصادفة، وإنما يتمحور الحديث عن تلك الجماعة أو تشابه كبير بينهما. وينتمى إلى هذه الجماعة الكاتب المسرحى الإسرائيلى وأدباء آخرون فى المسرح، خاصة أنهم يوجهون إليها مسرحيات تحتل فيها الشخصية العربية مكانا رئيسيا، والمشاكل التى يمثلها هذا العربى أمام اليهودى الإسرائيلى. ويتعامل قطاع بارز من جمهور المسرح الإسرائيلى مع مؤسسة المسرح على أنها ساحة لتقديم عروض مسرحية تتم عليها مناقشة قضايا اجتماعية وسياسية، ونظروا إلى النص المسرحى على أنه مرآة للواقع (كـ"انعكاس أمين" و"انعكاس مضئ" أو كـ"مرآة سحرية تكبر سلبيات المجتمع" حسب تعبيرات جرشون شاكيد). لذا يختار هؤلاء المشاهدون فى بعض الأحيان العروض الأصيلة بسبب "موضوع العرض" من أجل "تدعيم العلاقة مع المجتمع الإسرائيلى". وهذا على مايبدو هو السبب فى أن المسارح تكثر من تقديم عروض مسرحية إسرائيلية، شغلت خلال السنوات الأخيرة مايقرب من نصف الذخيرة المسرحية، ويحتل الموضوع العربى فى هذه الذخيرة مكانا هاما. وتشير هداسا هاآز وآخرون فى بحث أنواع المتطلبات التى يمكن للمسرح الإسرائيلى أن يلبيها لدى جمهوره من المشاهدين إلى استمرارية تكرار تعبير "يتعلم" فى سياق عرضه للصراع اليهودى-العربى. وبذلك يشيرون إلى العنصر المشترك لمعظم النصوص التى تركز على "المسألة العربية" وهو قصدهم الأيديولوچى. ومثال ذلك ماوجدناه فى "قصص الحب" الكثيرة بين "ممثلين" من كلا الشعبين المقدمين فى المسرح. ويعرف الكاتب المسرحى الإسرائيلى وكذلك جمهور المشاهدين أن العلاقات العاطفية وقصص الحب الرومانسية لاتعكس الواقع السائد خارج خشبة المسرح، ولكن من المؤكد أنها لم تُعرض بشكل دائم على المسرح،خلال العقود الأخيرة. ويختار الكاتب المسرحى هذه العلاقات وهذه القصص و"يسمح" المشاهدون بتجسيدها على خشبة المسرح؛ لأن هذه القصص غير طبيعية، وتشبه الإغراء الشديد بمناقشة منظومة العلاقات اليهودية-الإسرائيلية مع العرب الإسرائيليين. ولكن تجدر الإشارة فى هذا المقام إلى أنه يجب التحفظ على التفاؤل الظاهر من أول وهلة فى موقف المسرح الإسرائيلى من "المسألة العربية". ويعتمد هذا الانطباع فى الأساس على المعطيات الإحصائية الخاصة بالعدد المتزايد للمسرحيات التى تظهر فيها شخصيات عربية. وفى العروض ذاتها نجد أن تقديم العربى لم يأت إيجابيا فقط، كما نجد فى شخصيته المقدمة مكونات سلبية ومخيفة تقرب النص المسرحى من طبيعة الواقع المتنازع عليه.

وينتمى المؤلفون وجمهورهم فى معظمهم بالفعل إلى الجماعة التى ترغب فى تسوية النزاع، ولكن تنتابهم مخاوف من الواقع الذى يضم قدرا قليلا من العوامل

التصالحية. ويحاول النص المسرحى الحد من المخاوف فى أبنية حبكته، ويتم ذلك فى الغالب من خلال تشكيل متعاطف للشخصيات العربية وأداء دورها من جانب ممثلين عرب معروفين. ولكن القراءة والمشاهدة ستكشفان فى نصوص مسرحية كثيرة عن تعبيرات خفية عن المخاوف والتشاؤم. ويأتى "التناقض" السائد بين روح المصالحة فى النص وسعيه إلى العرض الإيجابى للشخصيات العربية وعلاقتها باليهود وبين نهايته المتشائمة شبه الثابتة. وتكرار هذا البناء مرات عديدة أكثر من كونه مصادفة. فكل المسرحيات التى تعرض النزاع مع العرب تعكس بالفعل رغبة فى إحلال السلام، ولكن السواد الأعظم منها لايعتبره حلا ممكنا، وتتأرجح نهاية هذه النصوص بين كونها "نهاية مفتوحة" مغلقة إلى متشائمة. ويبرز الأمر بشكل خاص فيما يتعلق بـ"قصص الحب" التى تنتهى دائما بالانفصال إجباريا أو اختياريا. ولكن يبدو أنه على الرغم مما يظهر من أن المسرح الإسرائيلى معارض بـ"تفاؤله الساذج" لمعاملة معظم اليهود الإسرائيليين للعرب و"المسألة العربية"، ونجد فى المستويات "الخفية" للنصوص المسرحية تعبيرات كثيرة عن الخوف من "الآخر" ورفضه، وهو "مايكمل" "توافق" المعروض على المسرح مع رؤية النزاع فى الواقع خارج المسرح.

وينجذب الأدباء فى المسرح الإسرائيلى إلى العربى، فهو تقارب تصاحبه مخاوف وتحفظات من الرؤى المختلفة فى شخصيته. فبعض "قصص الحب" التى عرضت على خشبة المسرح العبرى تعبر عن المخاوف من المنافس الذى يبدو قويا، وربما يحتل مكان اليهود الذين وهنت قوتهم. ويثير تحفظ كهذا ثنائى الثقافة الذى سينافس اليهودى وهما على قدم المساواة وربما يهزمه. واعتبر الكاتب المسرحى الإسرائيلى فى بداية السبعينيات، وخاصة فى نهايتها، وبداية الثمانينيات أن دفع العربى إلى أعمال وضيعة وسط ظروف مجحفة من الاستغلال السبب الرئيسى للتمرد الفلسطينى. فشخصية العربى المستغَل ليست إلا إشارة حنين أو إشارة لمفهوم "العمل العبرى"، كما نظر إليها على أنها تجسيد للتبعية المقلقة وقنبلة اجتماعية موقوتة يمكن أن تلحق الضرر البالغ بالبنية الاقتصادية والاجتماعية لدولة إسرائيل، ويشكل خطرا على أمن اليهود الذين يعيشون فيها. وتجسد هذه الشخصية أحد المخاوف التى تميز مجتمع مهاجرين، الخوف من "هروب" اليهود، والخوف من تركهم للأرض، والخوف من ترك فلسطين وأن يحل العرب محلهم. ويربط بعض الكتاب المسرحيين بين صدمتين لدى اليهود الإسرائيليين – عبء الماضى الكامن فى ذكريات أحداث النازى وعبء الحاضر والمستقبل الكامن فى المواجهة مع الفلسطينيين. ويوجه هذا الربط ضد "ثقافة

الخوف" التي تبرر موقفا سياديا انعزاليا من العرب، وكذلك الخوف من أن يضر الاحتلال بالشخصية الأخلاقية للشاب الإسرائيلي ويجعل منه شخصية طاغية.

ولم تحدث في السنوات الأخيرة من الثمانينيات على مايبدو تغييرات في صورة العربي في المسرحية العبرية والمسرح الإسرائيلي بعد ذلك. ففي معظم النصوص المسرحية من عام ١٩١١م حتى عام ١٩٣٤م نجد تلك الثنائية التي تنبع من الانجذاب-والابتعاد من جانب اليهود إلى شخصية العربي "الآخر". فهذه الشخصية نجدها من ناحية شخصية نبيلة وكريمة، ونجدها من ناحية أخرى همجية وعنيفة وشهوانية، أو مجموعة التناقضات الأخرى التي تشير إلى مظاهر مشابهة للتعامل معها. ونجد هذا الأمر واضحا في الشخصيات العربية عام ١٩١٢م في مسرحية "الله كريم" للكاتب أريئيلي، ونجد مثلها عشرات الشخصيات الأخرى في النصوص المسرحية التي أشرنا إليها. وتتضمن المسرحية أحيانا هذه السمات المتناقضة للهوية، حينما تتجسد في شخصية واحدة وأحيانا "تتوزع" على عدة شخصيات خاصة – الشخصيات النمطية مثل "سمتوخا" المتذلل وشخصية "القومي المتشدد" والعدواني، التي تظهر في مسرحيات عديدة. ومع ذلك حدثت في المسرح تغييرات عديدة في تفاصيل طريقة عرض العربي وتبع ذلك أيضا مظاهر التعامل مع النزاع. عرضنا في القسم التاريخي من الكتاب التغييرات في شخصية العربي على المسرح والتي تناسب التحولات التي شهدتها خصائص شخصية العربي لدى اليهود الإسرائيليين وفي الواقع خارج المسرح. وقد برزت هذه الخصائص من خلال المقارنة التي أجريناها بين تعاملات الأغلبية اليهودية مع العربي في أوقات مختلفة خاصة الأحداث الحاسمة (حروب أو اتفاق سلام) والمفاهيم التي تترتب على ذلك وبين الشخصيات العربية كما قدمت في المسرح في أعقاب تلك الأحداث التاريخية. وبدأت عملية التغيير في نهاية السبعينيات بعد حرب ١٩٧٣م واتفاقية السلام مع مصر، فقد ساهم هذان الحدثان في تطبيع صورة العربي وخلصته في المسرح من عزلته-السخرية الهزلية، تلك العزلة التي كان حبيسا داخلها لفترة طويلة فأدت به عن طريق المسرح الوثائقي إلى التشكيل الأكثر واقعية، كشخصية متساوية الحقوق في إنسانيتها مع اليهودي. ومرت شخصية الفلسطيني التي تعيش في الأراضي المحتلة بعملية مشابهة خلال الثمانينات، حيث شُكلت في نهايتها وبداية التسعينيات كشخصية واقعية. كماأن مكان العربي في "قائمة الشخصيات" بالمسرحية تغير، فلم تعد شخصية هامشية وإنما شخصية رئيسية في عروض كثيرة. وزادت هذه التغييرات مع قيام ممثلين عرب بأداء أدوار الشخصيات العربية، أو بأداء الأدوار التي يؤديها ممثل عربي، هويته القومية معروفة للجمهور، برز

هذا فى أداء الأدوار فى عروض مسرحيات تشيكوف وستريندبرج وباكت أو فوجارد فى الصراع بين اليهود والعرب. وحدثت فى أعقاب الانتفاضة تغييرات أخرى فى تقديم العربى على المسرح. فهو ليس عربيا إسرائيليا، ولكنه فى عروض كثيرة فلسطينى من الأراضى المحتلة. وخلال السنوات بدءا من عام ١٩٩٠م وجدنا فى المسرح الإسرائيلى انسجاما مع نتائج بحث بنياميني، كما وجدنا تعبيرات لاذعة عن الخوف من الفلسطينى الثائر، وخاصة لدى الكتاب المسرحيين الشبان، فى المسرحيات التى تقدم المجتمع العربى كجماعة تتسم بالعنف. وهذا ليس أكثر من كونه خوفا من المجهول، ومن البعيد، ومن "الآخر" المجهول النمطى، مثلما فى المسرحيات التى كتبت حتى السبعينيات، أو تعبيرات الخوف المختفية فى العروض التى قدمت فى السنوات الأخيرة من عقد السبعينيات وبداية الثمانينات. وفى التسعينيات كان الخوف من الشخصية التى اقتربت من اليهودى، وهى شخصية معروفة تماما ويجب التوصل معها إلى مصالحة على الرغم من المصاعب الجمة. وأحد التساؤلات التى تطرح نفسها تدور حول قدر مساهمة المسرح فى التعايش مع العرب الإسرائيليين وتسوية النزاع مع الفسطينيين. اعتاد الكثيرون على التقليل من قدرة التأثير الأيديولوچى للمسرح على جمهور مشاهديه. وهذا يرد إلى أن المسرح يبدو لأول وهلة مكان تقدم فيه "عوالم خيالية" ليس لها أى تأثير يذكر على طبيعة الواقع. ولكن هذا الموقف لايأخذ فى الحسبان الظروف الخاصة للمشاهدة فى العرض المسرحى. هذه الظروف لاتجعل من السهل خلق عالم خيالى أشبه بالواقع الاجتماعى والسياسى. ويمكن القول بشكل عام أن المشاهد فى العرض المسرحى يعيش داخل عالم المسرح وخارجه فى الوقت نفسه. من هنا يمكنه أن يتخذ موقفا نقديا من المعروض خلال العرض وبعيده وربط مواده بالواقع الاجتماعى والسياسى. وينطبق هذا الأمر بشكل خاص على المسرح "الهامشى"؛ لأن معظم أعماله لاتخلق عمدا صورة مسرح واقعى وفى إطاره قدمت معظم العروض التى عرضت النزاع مع العرب. ولاتتعارض وظيفتان من الوظائف الاجتماعية للمسرح، كما يفهمها المؤلفون وجمهور المشاهدين، وإنما تكمل كل منهما الأخرى - "انعكاس" للواقع الإسرائيلى بسبل مختلفة، ومشاركة فاعلة فى الواقع الاجتماعى والسياسى. أضف إلى ذلك الحقائق التى أشرنا إليها سلفا ومفادها أن المسرح فى إسرائيل مؤسسة ينظر إليها المؤلفون وجمهورهم على أنها ساحة لمناقشة المشاكل الصعبة، وكذلك الزيادة المضطردة فى عدد العروض التى تقدم "المسألة العربية". ويتيح لنا انضمام كل هذه العوامل أن نفترض أن الشخصيات العربية التى قدمت على المسرح الإسرائيلى ساهمت فى المناقشة العامة حول تأكيد الرغبة القومية

لجماعة المؤلفين والمشاهدين اليهود الإسرائيليين لتسوية النزاع مع العرب. كانت مساهمة المسرح مهمة بشكل خاص فى السنوات التى بدا فيها الحل بعيدا، ونظرت قطاعات فى المجتمع الإسرائيلى وقادته إلى هذا الحل على أنه أقل أهمية من ثمنه السياسى المقدر. ومن هذه الناحية كانت النصوص المسرحية التى عرضت "المسألة العربية" خلال الثمانينيات تجريبا فنيا، ألح فى المطالبة ببداية عملية المصالحة مع الفلسطينيين التى نعيشها الآن.

الحواشی
و
التعلیقات

المدخل

(١) اليوتو بيا الصهيونية (هاأوتوبيا هتسيونيت). تعبير وضعه بعض الكتاب والمفكرين الصهاينة للتعبير عن حلمهم بمجتمع صهيوني يتم فيه القضاء على المشاكل التي عاني منها اليهودي في – ما يسميه الفكر الصهيوني – الشتات. فيعيش داخلها اليهودي حياة طبيعية، مرتبطا بأرضه يعمل بالزراعة، ولايترك أرضه مهما كان السبب، بحيث لايحمل عصى الترحال والتنقل مرة أخرى

وقد لبى الكيبوتس كشكل استيطاني رؤية بعض الكتاب والمفكرين الصهاينة بشأن اليوتوبيا الصهيونية، بحيث أصبح نموذجا للمجتمع الصهيوني كله، وذلك من خلال مجموعة الأسس التي تشكل أساسه النظري؛ فهو يعتمد في الأساس على الزراعة كنشاط اقتصادي وحيد، وتقديس العمل الجسدي، والمساواة بكل أشكالها، والجماعية، والتطوعية، والتقشف، وعدم استئجار عمالة من الخارج، مع الحرص على الديمقراطية المباشرة في اتخاذ القرار.

وكان "M. Marten Buber مردخاي مارتن بوبر" (١٨٧٨م-١٩٦٥م) أول من اطلق مصطلح "يوتوبيا" على الكيبوتس من خلال التأكيد على أن مستوطنات الكيبوتس هي الجماعات الوحيدة التي لم تفشل، ووصف ذلك بانه "عدم الفشل المثالي vorbildliches Nichtscheitem". و من ذلك الحين أصبح استخدام تعبير "يوتوبيا" عن الكيبوتس أمرا شائعا ومألوفا. وقد برز ذلك بشكل واضح لدى الباحثين والمفكرين الذين جاءوا من خارج الكيبوتس بهدف دراسة إيجابياته لكي يكون نموذجا قابلا للتعميم. فأكد البعض على أن "الكيبوتس يوتوبيا Der Kibbutz als Utopie"، أو "مغامرة في يوتوبيا Venture in Utopia"، أو "تجربة في يوتوبيا experiment in Utopia"، أو "كمجتمع يواجه مأزقا يوتوبيا kibbutz and the utopian dilemma"، أو "يوتوبيا في أزمة The kibbutz: Utopian in crisis"، أو "يوتوبيا في حالة دفاع عن النفس utopian at the Bay."، ويعالج باحثون آخرون "تحول الكيبوتس من يوتوبيا إلى مؤسسة عامة خلال جيل واحد from utopian to total institution in a single generation".

وقد غالى كثير من الكتاب والمفكرين والباحثين الإسرائيليين في القول بأن الكيبوتس فاق كل محاولات إقامة مجتمعات يوتوبية في الماضي والحاضر. ويشير أحد الباحثين في هذا السياق إلى أن الكيبوتس كيوتوبيا نجح في أن يجد لنفسه هوية خاصة ونمطا خاصا من خلال تغير متنوع وتأكيد خاص على سلوكيات معينة وأن يزدهر اقتصاديا. ويؤكد باحث آخر على يوتوبية الكيبوتس لكونها التجربة التعاونية الرائدة التي استمرت لعشرات السنين. ويبالغ أحدهم أكثر فيعتبر الكيبوتس نموذجا للمجتمعات اليوتوبية في الولايات المتحدة واليابان، حيث ترتبط الحركة الكيبوتسية بالحركات اليوتوبية هناك.

والحقيقة هي أنه لايمكن النظر إلى المستوطنات الكيبوتسية كيوتوبيا بمعزل عن الفكر الصهيوني والأهداف الصهيونية التي تسعى إلى تحقيقها وتجعل من تنفيذها أولى مهامها. من هنا ألقى على عاتقها القيام بالدور العسكري لمواجهة المقاومة العربية والاستيلاء على الأرض واستيطانها من خلال زرعها بجماعات يهودية من مختلف أنحاء العالم.

– انظر:

محمد أحمد صالح حسين، الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة – دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠م-١٩٦٧م)، رسالة دكتوراه غير منشورة- جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٠٥-١١٢. (المترجم)

(٢) سامي سموحا، "تسامح الأغلبية اليهودية فى إسرائيل تجاه الأقلية العربية رؤية مقارنة" (سوڤلانوت هاروف هيهودى بيسرائيل كلاپاى هميعوت هعرقي پرسپكتيڤا هشڤأتيت)، فى كتاب: ألوف هرئيڤين (محرر)، "هل من الصعب أن تكون إسرائيليا؟ رؤى متكافئة ومقارنة" (هايم كاشيه لهيوت يسرائيلى؟ هيباتيم عركييم ڤهشڤأتييم)، دار نشر موساد ڤان لير، القدس، ١٩٨٣م، ص ٢٦، ص١٠٢، ص١٠٥، ص١٠٧.

(3) Patrice Pavis, "production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: Voix et images de la scéne, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985, 285.

(٤) حاييم شوهام: ناقد إسرائيلى معاصر فى مجال النقد المسرحى. يعمل أستاذا للأدب العبرى والأدب المقارن فى جامعة حيفا. تركز دراساته وأبحاثه ومقالاته على المسرح والدراما والعلاقة بين الأدب العبرى والأدب الالمانى خلال فترة التنوير اليهودية "هسكالا". من أهم كتبه فى هذا المجال "التحدى والواقع فى المسرحية الإسرائيلية (إيتجر أومتسيئوت بدراما هيسرائيليت)"، و"المسرح والمسرحية يبحثان عن جمهور (تيئترون ڤدراما محپسيم كاهال)"، و"الكڤوتسا فى مسرح العمال اليهود بفلسطين (هكڤوتسا بتيئترون پوعالى إريتس يسرائيل)" وغير ذلك. (المترجم)

(٥) حاييم شوهام، أشكال رد فعل المشاهد فى المسرح (تيخنوت تجوڤات هتسوفيه بتيئترون) فى كتابه "المسرح والدراما يبحثان عه جمهور" (تيئترون ڤدراما محپسيم كاهال)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص٧٨-٧٩.

(٦) چورج لوكاتش، الرواية التاريخية (هرومان ههيستورى)، ترجمه من اللغة المجرية إلى العبرية أريبه سولا، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٥م، ص١١٩-٢٠٠.

(٧) علم العلامات Semiotic: أسس هذ ا العلم الفليسوف الأمريكى تشارلز ساندرز پيرس (١٨٣٩م-١٩١٤م) وهو العلم الذى يحاول أن يطبق نظاما منهجيا على نشوء كل مايمكن أن يسمى بالعلامة أو الإشارة، لغوية كانت أم تصويرية، أم غير ذلك، فى المجتمعات البشرية، كما يعالج تقسيم العلامات بما فى ذلك الكتابة الخطية، والرموز التعبيرية للصم والبكم، وأساليب الأدب والمجاملة، وغيرها من آلاف الوسائل التى يعبر بها الإنسان عن نفسه وينقل مراده إلى غيره. ويتناول هذا العلم كذلك تطورات مدلول الإشارة عبر العصور وتغيراتها من منطقة إلى أخرى. كما يدرس كيفية فناء الإشارة أو تحولها إلى غيرها. لذلك يتصل هذا العلم بعلوم أخرى كالمنطق والتاريخ والاجتماع وعلم النفس وغيرها.

انظر:

– مجدى وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، طبعة ثانية ١٩٨٤م، ص ٢٥٧. (المترجم)

(٨) وعن علم العلامات كمنهج لدراسة العروض المسرحية انظر:

- Patrice Pavis, "production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: Voix et images de la scéne, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1985.

- آلى روزيك، لغة المسرح (سفات هتيئترون)، دار نشر داقير، تل أبيب، ١٩٩١م، وراجع هناك الفصل الذى يحمل عنوان "قائمة كتب مختارة" (رشيمات سفاريم موملاتست) ص١٦٤-١٦٦.

- دان أوريان، الدراما والمسرح (دراما فتيئترون)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٨٨م.

- وانظر بشكل خاص:

- Erika Fischer-Licht, The Semiotics of Theater, Blookington and Indianapolis, Indiana University Press, 1922.

(9) Erika Fischer-Licht, The Semiotics of Theater, 200-201

(١٠) صموئيل بيكيت Samuel Beckeet (١٩٠٦-) روائى وكاتب مسرحى أيرلندى. يعتبر أحد أبرز ممثلى حركة اللا مسرح. استقر به المقام فى باريس عام ١٩٣٧م، ثم أخذ يكتب أعماله بالفرنسية. منح جائزة نوبل فى الآداب عام ١٩٦٩م. من أشهر أعماله المسرحية "فى انتظار جودو En Attendant Go-dot".

للمزيد انظر

- أفراهام شأنان، قاموس الأدب الحديث: العبرى والعام (ميلون هسفروت هكلاليت. هعفريت فهكلاليت)، دار نشر يفنا، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص ١٢٥-١٢٦. (المترجم)

(١١) أنطون شماس . كاتب فلسطينى كان يعيش تحت سلطات الاحتلال الإسرائيلى، يكتب بالعربية والعبرية. ولد فى إحدى القرى الفلسطينية عام ١٩٥٠م. عاش فى القدس حوالى عشرين عاما ثم انتقل للعيش فى ولاية ميشيجان بالولايات المتحدة الأمريكية. درس الأدب الإنجليزى وتاريخ الفنون فى الجامعة العبرية بالقدس. شارك فى تحرير العديد من الدوريات التى تصدر باللغة العربية فى إسرائيل. كتب قصصا بالعبرية ترجمت إلى لغات أوربية عديدة، كما كتب دواوين بالعربية والعربية. من أشهر أعماله القصصية رواية "أرابيسك" التى صدرت عام ١٩٨٦م، وترجمت إلى ثمان لغات. قام بترجمة أعمال عبرية إلى اللغة العربية

للمزيد انظر:

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; Ageneral Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 155. (المترجم)

(12) Pierrre Bourdieu , Les régles de L' art, Paris, Seuil, 1992, 201-200, 249-292.

(١٣) الطلائعية (حالوتسيوت): مصطلح صهيونى يقصد به الصفات والأعمال الصهيونية التى نسبت إلى أفراد موجة الهجرة اليهودية الثانية إلى فلسطين، أى استصلاح الأراضى واستزراعها واستيطانها وحراسة المستوطنات وتعلم العبرية والحديث بها، مع دراسة التراث اليهودى. استمد هذا المصطلح من تسمية

"حالوتس" وهى منظمة صهيونية توجهت إلى الشباب اليهودى الذى تمرد على حياة الجيتو بمفاسدها الأخلاقية والاجتماعية وهامشيتها الاقتصادية، ومن هنا كان هدفها تهجير هذا الشباب إلى فلسطين والقيام بالأعمال اليدوية حتى يتسنى لهم اقتحام العمل وتعلم اللغة العبرية والإلمام بالتراث اليهودى.

أطلق على من اعتنق أهداف هذه المنظمة وطبقها بالهجرة إلى فلسطين رواد أو طلائع "حالوتسيم". وتلخصت أهدافهم فى "أرض عبرية، وعمل عبرى، ولغة عبرية"، وكان لهذه الحركة تأثير كبير على موجتى الهجرة اليهودية الرابعة (١٩٢٤م-١٩٣٢م) والخامسة (١٩٣٢م-١٩٣٨م) بشكل خاص. ويرجع تأسيس أول جمعية "حالوتس" إلى عام ١٩١٥م على يد كل من "بن جوريون" (١٨٨٦م-١٩٧٣م) و"بن تسڤى" (١٨٨٤م-١٩٦٣م)، وكانت لها فروع كثيرة فى أنحاء العالم مثل الولايات المتحدة وبولندا وروسيا وغير ذلك.

- للمزيد انظر:

أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، دار نشر سفريات معاريف، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص١٦٧-١٦٨. (المترجم)

الفصل الأول

(١) يستخدم الكاتب هنا مصطلح أرض إسرائيل (إريتس يسرائيل) بدلا من فلسطين وهو تعبير صهيونى ذو دلالة دينية يشير إلى أرض فلسطين العربية وماحولها قبل قيام دولة إسرائيل. وتزعم الصهيونية فى هذا الصدد أن هذا المكان شهد نشأة ماتسميه "الأمة اليهودية"، ويشتمل على الأماكن التى تحرك فيها اليهود، والأماكن التى أقامت فيها القبائل العبرية. وإن كانت مساحة "أرض إسرائيل" حسب تصور الأيديولوچية الصهيونية تفوق مساحة دولة إسرائيل الحالية، بمعنى أنها تمتد من نهر النيل فى مصر حتى نهر الفرات فى العراق، وقد وردت فى العهد القديم خريطتان مختلفتان لأرض إسرائيل: واحدة فى سفر التكوين وأخرى فى سفر العدد. من هنا تفرق الأدبيات الصهيونية بين "أرض إسرائيل" ودولة إسرائيل، فالأولى لها حدود فى الوعى الصهيونى وهى بمثابة هدف تسعى الصهيونية إلى تحقيقه، أما الثانية فهى خطوة مرحلية نحو الهدف النهائى وهو إقامة الدولة اليهودية على "أرض إسرائيل". وتوجد فى إسرائيل الآن حركة سياسية تدعى "أرض إسرائيل الكاملة " تطالب بعدم التنازل عن الأراضى العربية المحتلة باعتبار ذلك خطوة نحو تحقيق حلم "أرض إسرائيل الكبرى".

للمزيد انظر:

- روچيه جارودى، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ترجمة محمد هشام، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٩٨م، ص٤١-٥٢. (المترجم)

(٢) فترة الاستيطان. تعبير تستخدمه الكتابات الصهيونية، ويقصد به الفترة التى سبقت إقامة دولة إسرائيل. ويقوم هذا التعبير على مغالطة كبيرة؛ لأن عمليات الاستيطان الصهيوني مازالت مستمرة حتى الآن وتحت إشراف المؤسسات الحكومية.

وتستخدم الكتابات الصهيونية كذلك تعبيرين آخرين للدلالة على الفترة التى سبقت قيام دولة إسرائيل. التعبير الأول "اليشوف القديم" ويقصد به الجماعات اليهودية التى عاشت فى فلسطين - قبل ظهور الحركة الصهيونية كحركة منظمة - كأقلية دينية، وكانت تعيش على الصدقات أو التبرعات المعروفة بالعبرية "حلوكا" (توزيع) التى كانت ترسلها الأقليات اليهودية فى أوربا لتشجيع هذه الجماعات على تكريس حياتها للتعبد ودراسة التوراة والمحافظة على الطقوس والشعائر والمقدسات الدينية. ولم تكن لهذه الجماعات مطامع سياسية؛ لأن الغرض من تواجدها فى فلسطين كان فى الغالب دينيا محضا تمثل فى تكريس حياتهم لدراسة التوراة وإقامة الشعائر الدينية والصلوات والعيش بالقرب من الأماكن اليهودية المقدسة. ولهذا السبب كان تمركز هذه الجماعات فى مدن القدس وطبرية وصفد والجليل. أما التعبير الآخر فهو "اليشوف الحديث" الذى تكون متأثرا بالفكر الصهيونى والهجرة اليهودية إلى فلسطين، فكانت له توجهات ومطامع سياسية استهدفت إقامة دولة يهودية فى فلسطين (المترجم)

(٣) المواجهة بين الشعبين الذين يتصارعان على تلك الأرض. عبر المؤلف - وهو يتناول الصراع العربى الإسرائيلى - عن الرؤية الصهيونية، متبعا أساليبها الملتوية فى قلب الحقائق وتشويه أحداث التاريخ ليصل إلى مآربه. فعند تناول المواجهة بين اليهود والعرب لا يتعرض أى كاتب صهيونى - فى الغالب - إلى الأسباب التى أدت إلى هذه المواجهة وكأن الأمر يتعلق بشعبين متجاورين لهم تاريخ مشترك ولغة مشتركة وحضارة مشتركة وتراث مشترك يتنازعان السيادة والسيطرة على جزء مشترك من الأرض. ولكن الحقيقة تجافى مايقوله المؤلف ومارتردده الصهيونية بطبيعة الحال فى هذا الصدد؛ لأن مواجهة العرب لليهود الصهاينة ذوى التوجهات السياسية والمشبعين بالفكر الصهيونى العنصرى جاءت بعد محاولات شتى من جانب هؤلاء اليهود لاحتلال الأرض من أصحابها وطردهم وإحلال مهاجرين يهود محلهم. من هنا يحرص معظم الكتاب الصهاينة عند التعرض لهذا الصراع على الوقوف عند بدايته - حسبما يروها - دون التعرض للأسباب التى أدت إلى ذلك. (المترجم)

(٤) المقصود هنا هو مسرحيات الكاتب يهوشوع سوبول "ليلة العشرين (ليل هعسريم)"، التى عرضت عام ١٩٧٦م، ومسرحية "آخر العمال (أحرون هپوعاليم)" التى عرضت عام ١٩٨١م، والإعداد المسرحى لجزء من رواية الكاتب أ. ب. يهوشوع "السيد مانى (مار مانى)"، التى صدرت عام ١٩٨٨م، ومسرحية "للأجراس فى القدس (ليعمونيم بيروشاليم)" للكاتب ڤان ڤولدمان، والفيلم السينمائى "الحالمون (هحوليم)" للمخرج أورى بربش، المنتج عام ١٩٨٧م.

(٥) دان هوروڤيتس وموشيه ليسك، من المجتمع اليهودى الاستيطانى فى فلسطين إلى الدولة؛ يهود أرض إسرائيل فى فترة الانتداب البريطانى كجماعة سياسية (ميتسوڤ لدينا؛ يهوداى إريتس يسرائيل بتكوفات همندت هبريتى ككهيلا پوليتيت)، دار نشر عام عوڤيد، تل أبيب، ١٩٧٧م، ص٢٠٠.

(٦) المرجع السابق، ص٤٦.

(٧) الهجرات اليهودية إلى فلسطين. رأت الصهيونية - استكمالا لمشروعها الاستيطانى - ضرورة تهجير أكبر عدد ممكن من اليهود إلى فلسطين، من هنا كان مفهوم الهجرة يشكل بالنسبة لها ركنا أساسيا. ولايشكل استمرار الهجرة اليهودية وتدفقها المهمة الرئيسية للصهيونية ودولة إسرائيل فحسب بل هو أحد التبريرات الجوهرية لتأسيسها. فقد احتاج الصهاينة لأناس لتوطينهم فى الأرض لأغراض الاستيطان فى أسرع وقت ممكن لكى يضمنوا ملكيتها بأيديهم. من هنا كانت الهجرة ومازال دعامة أساسية من دعائم

الحركة الصهيونية العالمية، بل ويدور تاريخ الصهيونية الحديثة وأنشطتها ومنظماتها والأهداف التى تسعى إليها حول الهجرة.

اتسمت الهجرة اليهودية المتعاقبة إلى فلسطين بالاختلاف والتباين سواء من حيث مكان القدوم (روسيا وبولندا والمجر وألمانيا والنمسا والدول العربية مثل اليمن ومصر والمغرب والدول الإسلامية مثل إيران وغير ذلك)، أو نوعية المهاجرين (صهيونى أو غير صهيونى، مثقف أو غير مثقف وغير ذلك)، أو المهمة المنتظرة منهم (استصلاح الأراضى ورصف الطرق والحراسة والدفاع وغير ذلك). وتبرز أهمية هذه الهجرة إذا وضعنا فى الحسبان أنها تشكل المصدر الرئيسي للوجود اليهودى فى فلسطين.

وقد أخذت هذه الهجرة شكل موجات، بدأت أولها عام ١٨٨٠م ومازالت تتدفق حتى الآن. استمرت موجة الهجرة الأولى من عام ١٨٨٢م إلى عام ١٩٠٣م. حاول المهاجرون القادمون ضمن هذه الموجة الاعتماد على أنفسهم، فأنشأوا عدة مستوطنات. أما موجة الهجرة الثانية ١٩٠٤-١٩١٤م فكانت من أهم الهجرات التى عززت الوجود اليهودى فى فلسطين، فشهدت إنشاء أولى مستوطنات الكيبوتس والموشاف، وضمت أبرز القادة الصهاينة مثل بن جوريون وبن زئفى وغيرهم. واستمرت موجة الهجرة لثالثة من عام ١٩١٩م إلى عام ١٩٢٣م، وكان معظم المهاجرين ينتمون لمنظمة "حالوتس (طليعى)" التى تأسست عام ١٩١٧م. وتأسست خلال هذه الموجة الهستدروت. أما موجة الهجرة الرابعة فاستمرت من عام ١٩٢٤م إلى عام ١٩٣١م. ولم يكن المهاجرون فى هذه الموجة متحمسين للفكر الصهيونى، فتركوا المستوطنات الزراعية وأقاموا فى المدن. وقد كانت موجة الهجرة الخامسة ١٩٣٢-١٩٣٨ من أكبر الموجات وأوسعها نطاقا، بسبب تولى النازيين مقاليد الحكم فى ألمانيا.

أما هجرة اليهود إلى فلسطين بعد إقامة الدولة فقد أخذت هى أيضا شكل موجات. أولها موجة الهجرة الكبرى ١٩٤٨-١٩٥١م، وموجة هجرة ١٩٥٢-١٩٥٤م، وموجة هجرة ١٩٥٥-١٩٥٧م، وموجة هجرة ١٩٥٨-١٩٦٠م، وأخرى ١٩٦١-١٩٦٤م. وكانت الهجرة المكثفة ليهود الاتحاد السوفيتى (سابقا) - والتى مازالت مستمرة حتى الآن - آخر هذه الموجات. (المترجم)

(٨) موكى تسور وآخرون، هنا على أديم الأرض (كان عل پناى هاأدما)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وسفريات هپوعاليم، ١٩٨١م، ص٩٤.

(٩) الشتات (جالوت، جولا، دياسبورا): مصطلح دينى صهيونى يشير إلى تواجد اليهود خارج فلسطين. وقد وظفه الصهاينه ليخدم فكرهم، فيؤكدون فى هذا السياق على أن الشتات فرض على اليهود على امتداد التاريخ مثل: "شتات مصر" الذى ارتبط بوجود يعقوب وبنيه فى مصر، و"شتات إسرائيل" والمقصود به شتات القبائل اليهودية العشرة المفقودة، و"شتات بابل" فى عهد الملك صدقياهو، و"شتات روما" وغير ذلك. ويشير هذا المصطلح الصهيونى إلى أن الهجرة إلى فلسطين تنهى حالة الشتات. وطالما أن اليهود خارج فلسطين فهم معرضون دائما للاضطهاد والقهر والإبادة. (المترجم)

(١٠) إيتمار إيڤين زوهار، "ازدهار وتبلور الثقافة العبرية المحلية الجديدة فى أرض إسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م (هتسميحا ڤهتجبشوت شل تربوت مكوميت بإريتس يسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م)"، دورية كاتدرا، العدد ١٦، ١٩٨٠م، ص١٧٤-١٧٥.

(١١) ل. أ. أريئيلى (١٨٨٦-١٩٤٢م). ولد فى روسيا وهاجر إلى فلسطين ١٩٠٠م. كان عضوا نشطا فى حركة العمل الصهيونية. بدأ حياته فى حراسة المستوطنات اليهودية ثم عمل بعد ذلك بالتدريس. سافر إلى

الولايات المتحدة وعمل هناك بالتدريس أيضا. نشر أعماله في صحف عديدة مثل: "العامل الفتى" و"أحدوت" و"هشيلوح" و"هاأداما" وغير ذلك. (المترجم)

(١٢) بتسلائيل: مدرسة للفنون بالقدس. أسسها البروفيسور بوريس شاتس عام ١٩٠٦م كمركز للفنون العبرية. تؤهل الدارسين بها للعمل فى مجالات تشكيل المعادن والرسم والنسيج وغير ذلك. وتعتمد الدراسة فيها على الجانب الأكاديمى والمتطلبات العملية.

– للمزيد انظر:

پنينا ناڤا (بت شلا)، بتسلائيل، الموسوعة العبرية، الشاملة يهودية وفلسطينية (هاإنتسيكلوپديا معڤريت، كلاليت يهوديت ڤاريتسيسرائيليت)، دار نشر حيڤرا لهوتسائات إنتسيكلوپديوت، القدس وتل أبيب. الجزء التاسع، ص٢٧٨-٢٧٩. (المترجم)

(١٣) بنيامين تاموز وأخرون، قصة الفن الإسرائيلى منذ فترة "بتسلائيل" عام ١٩٠٦م وحتى الوقت الحاضر (سيپورا شل أمنوت يسرائيل ميمى "بتسلائيل" بـ ١٩٠٦ ڤعد يامينو)، دار نشر مسادا، جڤعاتايم، ١٩٨٠م، ص٤٧.

(١٤) إيهود بن عيزير، ناحوم جوتمان، دار نشر مسادا، جڤعاتايم، ١٩٨٤م، ص ١٠.

أما الأديب شالوم عليخيم (١٨٥٩-١٩١٦) فاسمه الحقيقى شالوم بن ناحوم رابينوڤيتس ولكنه عرف بكنيته الأدبية شالوم عليخم. وهو كاتب ييديشى وعبرى. ولد فى أوكرانيا. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. نشر أول أعماله باليديشية عام ١٨٨٣م. ويعد من رواد الأدب الييديشى؛ لأن مساهمته فى هذا الأدب تفوق مساهمته فى الأدب العبرى. من أهم أعماله "توبيا حالب اللبن (توبيا هحوليڤ)"، و"مناحيم مندل" وغير ذلك. ترجم العديد من الكتب إلى العبرية.

للمزيد انظر.

-أڤراهام شأنان، قاموس الأدب الحديث. العبرى والعام (ميلون هسفروت هكلاليت: معڤريت ڤهكلاليت)، ص ٨٢٣-٨٤٩. (المترجم)

(١٥) إيهود بن عيزير، "حوار مع ناحوم جوتمان" (سيحا عم ناحوم جوتمان)، دورية تسيور أوفيسول، العدد الثالث، ١٩٧٣م، ص١٦.

(١٦) أحداث المواجهة العربية ضد المستوطنين الصهاينة فى فلسطين: تعرف هذه الأحداث بالعبرية "همئوراعوت"، وقد كانت هذه الأحداث احدى حلقات المقاومة العربية الفلسطينية لمطامع الصهيونية ومشروعاتها الاستعمارية فى فلسطين. بدأت عمليات المقاومة العربية الفلسطينية فردية ولكنها بدأت تأخذ شكلا جماعيا ذات طابع قومى – دينى. شهد عام ١٩٢٠م أول مظهر من مظاهر هذه المقاومة فى القدس والجليل، مات خلالها الزعيم الصهيونى "يوسيف ترومبلدور" (١٨٨٠-١٩٢٠م)، ثم استمرت عام ١٩٢١م فى يافا وبعض أحيائها، وحدثت فى عام ١٩٢٩م ماعرف بثورة البراق، وفى عام ١٩٣٠ وقعت ماعرف بثورة منظمة الكف الأخضر. ووصلت إلى ذروتها خلال الأعوام ١٩٣٦-١٩٤٩م حينما اندلعت الثورة الفلسطينية الكبرى..

للمزيد عن هذه الأحداث من الوجهة اليهودية-الصهيونية انظر.

- أ. ن. بولاك، إسرائيل: أمة وتاريخها، عربه رسمى بيادسه، دار النشر العربى، تل أبيب، ١٩٧١م، ص ١٦٥-١٦٦.

وللمزيد عن هذه الأحداث من الوجهة الإسلامية العربية انظر:

- محمد مورو قرقر، التحدى الاستعمارى الصهيونى: وجهة نظر إسلامية، دار الفتى المسلم، القاهرة، (د.ت)، ص ٢٩-٤٩. (المترجم)

(١٧) كوزاك. اسم كان يطلق على الفلاحين والجنود فى بولندا القديمة وروسيا. وهو مأخوذ من كلمة kasak التركية ومعناها المغامر والثائر والمنتفض. أطلق هذا الاسم فى العصور الوسطى على اللاجئين القادمين من البلدان التركية فى وسط آسيا، الذين فضلوا حياة الترحال فى الصحراء فى شمال البحر الأسود. أطلق الاسم بعد ذلك أيضا على الفلاحين الذى يعيشون فى غرب أكرانيا بجوار البحر والذين هربوا من البولنديين.

للمزيد انظر:

- باروخ حازان، كوچاكيم،الموسوعة العبرية (هاإنتسيكلوپديا هعقريت، كلاليت يهوديت ڤإريتسيسرائيليت)، الجزء التاسع والعشرون، ص٢٣٥-٢٣٦. (المترجم)

(١٨) جيورا مانور، أجاداتى، أبو الرقص الحديث فى أرض إسرائيل (أجاداتى، حالوتس همحول هيحاداش بإريتس يسرائيل)، دار نشر سفريات پوعاليم وهسفريا لمحول بيسرائيل، ١٩٨٦م، ص٩-١٠.

(١٩) جيورا مانور، تاريخ رقص جرترود كراوس (حايى محول جرترود كراوس)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٧٨م، ص٥٥.

(٢٠) روت أشيل، الرقص مع الحلم، بداية الرقص الفنى فى أرض إسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م (لركود عم هحالوم، ريشيت همحول هاأمنوتى بإريتس يسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م)، دار نشر سفريات پوعاليم ڤهسفريا لمحول بيسرائيل، تل أبيب، ١٩٩١م، ص٦٩.

(٢١) المرجع السابق، ص ٢٦.

(٢٢) إيهود بن عيزير (محرر)، فى وطن الأشواق المتناقضة، العربى فى الأدب العبرى (بموليديت هجعجوعيم همنوجاديم، هعرڤى بسيفروت هعرڤيت)، دار نشر زمورا بيتان، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص١٣.

(٢٣) أوريئيل أوفيك، أدب الأطفال العبرى ١٩٠٠م-١٩٤٨م (سفروت هيلاديم هعقريت ١٩٠٠-١٩٤٨)، الجزء الأول، دار نشر داڤير، تل أبيب، ١٩٨٨م، ص١٣١.

(٢٤) يوسيف حاييم برنير (١٨٨٠-١٩٢١): أديب عبرى ولد فى روسيا. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. نشر أول أعماله القصصية عام ١٨٩٩م بعنوان "كرة خبز (پت ليحيم)" فى صحيفة "همليتس". أما أول مجموعة قصصية له فصدرت عام ١٩٠٠م بعنوان "عمق عكر (معماق عاكور)". وكان يشارك فى تحرير بعض الصحف العبرية فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٨م، وكتب فى معظم الأجناس الأدبية مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية وغير ذلك. وقد مات أثناء أحداث القاومة العربية للنشاط الصهيونى فى فلسطين عام ١٩٢١م. من أهم أعماله "خلف الحدود (معيڤير لجڤول)"، "من هنا ومن هنا (ميكان أو ميكان)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، شفا عمرو، ١٩٨٤م، ص٧-١٢. (المترجم)

(٢٥) حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)": حركة صهيونية عالمية تأسست فى جاليسيا وبولندا عام ١٩١٣-١٩١٤م نتيجة اتحاد منظمتين هما "الحارس (هشومير)" و"شباب صهيون (تسعيرى تسيون)". بدأ أفرادها الهجرة إلى فلسطين عام ١٩١٩م وأنشأوا أول مستوطنة كيبوتسية. وأصبحت هذه المنظمة حزبا سياسيا عام ١٩٤٦م، وشاركت مع حركات ومنظمات وأحزاب أخرى فى تشكيل حزب المابام. أخذت هذه الحركة موقفا من القضية العربية يدعو إلى الثنائية القومية.

للمزيد عن حركة "الحارس الفتى" وموقفها من القضية العربية.

- د. إيمان حمدى، معسكر السلام الصهيونى. اتجاهات الثنائية القومية والتقسيم فى الحياة السياسية الإسرائيلية ١٩٢٥م-١٩٩٦م، ترجمة من الإنجليزية: صالح عزب، معهد البحوث والدراسات العربية، المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة، القاهرة، ١٩٩٧م، ص١٠٧-١٢٩. (المترجم)

(٢٦) حاييم شوهام، الجماعة فى مسرح عمال أرض إسرائيل "أوهيل"، عرض مسرحية "بتيا" للكاتب تسفى شاتس (هكفوتسا بتيئترون پوعالى إريتس يسرائيل "أوهيل"، هتسجا "بتيا" عل-پى تسفى شاتس)، جامعة حيفا، حيفا، ١٩٨٨م، ص١٨.

(٢٧) تسفى شاتس (١٨٩٠م-١٩٢١م). أديب عبرى ولد فى رومانيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩١٠م، وعمل فى المستوطنات اليهودية. خدم فى "الكتيبة العبرية" ومات فى أحداث ١٩٢١م. بدأ كتابته بالروسية وخاصة الشعر، ثم بدأ يكتب فى سنواته الأخيرة بالعبرية متأثرا فى ذلك بالكاتب يوسيف حاييم برنير. ومن أعماله "بدون كلام (بلو بيق)" و"بتيا". كان شاتس من أوائل الكتاب الذين عبروا عن ضرورة الحفاظ على رغبات الفرد داخل مستوطنة الكفوتسا الجماعية.

للمزيد انظر.

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعفريت بدوروت هاأحرونيم)، دار نشر سفريات پوعاليم هكيبوتس هاأرتسى هشومير هتسعير، مرحافيا، ١٩٦٥م، الجزء الثانى، ص٩٧٥. (المترجم)

(٢٨) مسرح "أوهيل": تأسس عام ١٩٢٥م على يد " موشيه هليفى" (١٨٩٥ - ١٩٧٤) برعاية وتمويل الـ "هستدروت " وكان يطلق عليه اسم "مسرح عمال إسرائيل. وقد حقق نجاحا كبيرا فى المدن وخاصة فى المستوطنات الكيبوتسية التى كان يقدم عروضه من أجلها، ثم انقطعت صلة هذا المسرح بحركة العمل عام ١٩٥٤م فارتبكت أحواله المالية ثم سرعان ما تحسنت فقدم أعمالا جيدة. كان مقره فى تل أبيب واستمر نشاطه حتى عام ١٩٥٨م.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيئترون هعفرى)، ترجمه عن الإنجليزية أفيڤ ملتسر، دار نشر ڤايدنفلد ڤنيكولسون، القدس، ١٩٧٤م، ص٨٩-٩٥. (المترجم)

(٢٩) موشيه هليڤي، دربي على المسرح (دركى عل باموت)، دار نشر مسادا، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص١٢٦.

وانظر أيضا:

– حاييم شوهام، "يعقوب وراحيل – نحو الطريق إلى خلق مسرح عبرى وثقافة عبرية أصيلة فى أرض إسرائيل" (يعقوف ڤراحيل – بديريخ ليتسيرات تيئترون عقرى ڤتربوت عقريت مكوريت بإريتس يسرائيل)، دورية باما، العدد ١٩٩، ص٦٢، ٦٩، ٧٢–٧٣، ٨٠.

(٣٠) موشيه هليڤي، دربي على المسرح (دركى عل باموت)، ص١٢٦–١٢٩.

وانظر أيضا:

– يتسحاق نورمان، "فى ضوء المسرح"، يعقوب وراحيل على مسرح "أوهيل" ("بأور هبما"، يعقوف ڤراحيل بـ"أوهيل")، دار نشر فيكوڤسكي، القدس، ١٩٣١م.

(٣١) أرئيل، محرر، مسرح عبرى (باما عڤريت)، بيت حروييشيت مسفرو، تل أبيب، ١٩٣٨م(؟)، لاتوجد أرقام للصفحات.

(٣٢) مسرح "هبيما" أسسه "ناحوم تسيمح" (١٨٨٧م – ١٩٣٩م) فى موسكو. وتركزت أهدافه آنذاك فى إنشاء مسرح قومى فى فلسطين، وتقديم عروض بالعبرية للمساهمة فى احيائها ونشرها، وأن يكون مسرحا يهوديا تاريخيا، وهو بذلك يأتى استكمالا لتأثير الفكر الصهيونى آنذاك. وبالفعل كانت هذه الفرقة تزور فلسطين من حين لآخر لتحدث نهضة مسرحية متميزة ثم تعاود أدراجها إلى حيث أتت، إلى أن استقرت فى فلسطين عام ١٩٢٨م، واتخذت من تل أبيب مقرا لها، وباتت تعرف باسم "مسرح إسرائيل القومى" بدءا من عام ١٩٥٨م بمناسبة مرور أربعين عاما على إنشاءها.

للمزيد انظر:

– مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيئترون هعڤرى)، ص١٠١–١١٧. (المترجم)

(٣٣) مسرح "همطأطئ". أحد المسارح الساخرة التى كانت تقدم عروضها بالعبرية فى فلسطين والذى حقق نجاحا كبيرا، حيث ساعد على تمهيد الطريق أمام مسرحية مكتوبة بلغة عبرية حية؛ لأنه حرص على تقديم لغة الحديث على خشبة المسرح. تأسس عام ١٩٢٨م وسار على النهج الساخر الذى أرساه المسرح الساخر الذى سبقه وهو مسرح "هكومكوم". شكل مكونا هاما من مكونات الثقافة اليهودية فى فلسطين فى تلك الأثناء. وجه سهام سخريته فى البداية إلى سلطات الانتداب البريطانى ثم إلى الإدارة الصهيونية. وقد شكلت فترة نهاية العشرينيات وبداية الثلاثينيات العصر الذهبى لهذا المسرح. أغلق هذا المسرح أبوابه عام ١٩٥٢م.

للمزيد انظر.

– مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيئترون هعڤرى)، ص٩٦–١٠٠. (المترجم)

(٣٤) ستيڤان زڤايج (١٨٨١–١٩٤٢)، كاتب نمساوى. ركز جهوده – إلى جانب كتابة الأعمال الأدبية – على دراسة الشخصيات المعروفة وتحليلها، فكتب عن بلزاك وديكنز وتولوستوى وديستوفسكى وغيرهم. كتب

سيرته الذاتية بعنوان "عالم الأمس Die Welt von Gestern " نشر العديد من الأعمال الأدبية فى مختلف الأجناس الأدبية. (المترجم)

(٣٥) مسرح "هكامرى": أسسه "يوسف ميلو" (١٩١٦ –) عام ١٩٤٤م كنوع من التمرد على المسرحين الكبيرين آنذاك وهما "هبيما"، و"أوهيل"، بهدف تلبية متطلبات الجيل الشاب، جيل الصابرا، وتطلعاته ولغته المتميزة، فكان أى جندى شاب يرى لزاماعليه أن يشاهد أى عرض من عروض مسرح الكامرى. لذا شكل تأسيس هذا المسرح فصلا جديدا فى تاريخ المسرح العبرى فى فلسطين، حيث فتح الأبواب أمام الممثلين والكتاب الشبان، ونجح فى استيعاب المسرحيين الذين ضاقت بهم المسارح الأخرى، وكان هدف إنشائه نقل الدراما الأدبية الأوربية الغربية الحديثة إلى المسرح العبرى، إلى جانب تحديث مناهج الإخراج والإنتاج المسرحى، وخلق مسرح يعكس اتجاهات وسلوك جيله. وكان أبرز نجاح حققه هذا المسرح فى بدايته هو عرضه لمسرحية "سار فى الحقول (هو هالاخ بسادوت)" للكاتب "موشية شامير". وبمضى الوقت أصبح هذا المسرح من أفضل المسارح بسبب اختياره للنصوص المسرحية وأسلوب التمثيل الواقعى والنطق العبرى الذى استهوى جيل الصابرا، ثم أصبح منذ عام ١٩٦٩م المسرح البلدى لتل أبيب بعد أن أصبح على أوج الحركة المسرحية فى إسرائيل خلال تلك الفترة.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيئترون هعفرى)، ص٧٥-٨٥. (المترجم)

(٣٦) شولاميت بتدورى (١٩٠٧–١٩٧٠م): كاتبة مسرحية ومخرجة، ولدت فى وارسو ودرست الفلسفة وعلم النفس، ثم درست التمثيل فى برلين. تخصصت فى الكتابة المسرحية والإخراج المسرحى داخل مستوطنات الكيبوتس. ومن أعمالها: "المحاكمة (همشپت)"، و"الجرار (تراكتور)" و"أكواخ وقمر (تسريفيم ڤياريح)" و"بحر وبيت (يام أوبايت)" و"آبار كهذه (بئيروت كائيليه)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- يعقوب شاڤيت ويعقوب جولدشتاين وحاييم بئير، قاموس الشخصيات فى التجمع اليهودى الصهيونى الاستيطانى فى فلسطين ١٧٩٩م–١٩٤٨م (لكسيكون هاإيشيم شيل إريتس يسرائيل ١٧٩٩–١٩٤٨)، دار نشر عام عوڤيد، تل أبيب، ١٩٨٣م، الجزء الثانى، ص١١٥. (المترجم)

(٣٧) ناتان بيستريتسكى: ولد عام ١٩٨٦م فى روسيا. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. وعمل فى مجال الدعاية الصهيونية. ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٠م. بدأ حياته بالكتابة فى مجال النقد الأدبى بالصحف العبرية فى روسيا. من أهم أعماله المسرحية: "يهودا الأسخريوطلى (يهودا إيش كريوت)"، و"شبتاى تسفى"، و"فى هذا الليل (بلايل زيه)"، و"القدس وروما (يروشالايم ڤرومى)" وغير ذلك. جمعت مسرحياته فى ثلاث مجلدات.

للمزيد انظر:

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعڤريت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الأول، ص٢١. (المترجم)

(٣٨) داڤيد بن جوريون (١٨٨٦–١٩٧٣): زعيم صهيونى عمالى وسياسى إسرائيلى. ولد فى بولندا، وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. كان عضوا نشطا فى جماعة "عمال صهيون". هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٦م. وعمل فى المستوطنات اليهودية مزارعا وحارسا. وكان من أبرز مؤسسى الـ"هستدروت" ورأسه لعدة

سنوات. كما ساهم فى إنشاء حزب الـ"ماباى". تولى رئاسة الوزراء ووزارة الدفاع بعد إقامة الدولة عدة مرات.

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى) ص٥٤-٥٥. (المترجم)

(٣٩) شبتاى تسفى (١٦٢٦-١٦٧٦): احدى الشخصيات اليهودية التى ادعت أنها المسيح المخلص. ولد فى إيران، وتلقى تعليما دينيا تقليديا، حيث درس التوراه والتلمود وكتب التصوف اليهودية. تجمع حوله بعض المؤيدين بعدما أعلن أنه المسيح ألقت السلطات التركية القبض عليه فخشى العقاب وأشهر إسلامه ليفلت من العقاب.

للمزيد انظر:

- أحمد عثمان، تاريخ اليهود، مكتبة الشروق، القاهرة، ١٩٩٤م، الجزء الثالث، ص٥٣-٦٠. (المترجم)

(٤٠) موشيه هليفى، دربى على المسرح (دركى عل باموت)، ص١٧١-١٧٢.

(٤١) ش. شالوم ولد عام ١٩٠٥م فى بولندا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٢م. شارك فى تحرير العديد من الصحف والمجلات والملحقات الأدبية، كما ترأس رابطة الكتاب العبريين. صدر له العديد من الدواوين والدراسات النقدية. كما تناول أدبه العديد من الباحثين والنقاد.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص٦٥-٦٩. (المترجم)

(٤٢) موشيه برونزفت، "دان الحارس" (دان هشومير)، دورية باما، العدد الثانى (٤٥)، ١٩٤٥م، ص٧٣.

(٤٣) الرؤية "السيادية-الانفصالية". تبنى أصحاب هذه الرؤية شعار "نحن سادة البلاد" و"أرض إسرائيل ملكنا وسنصبح أكثرية ونمنح العرب حقوق الأقلية. أى أن هذا الرؤية ترى أن المشكلة وجودية لأيديولوجية، وتنظر إلى العرب على أنهم كابوس. بل وصل الأمر إلى حد أن نادى أصحاب هذا الرؤية بأنه لاتحاور مع العرب طالما أن اليهود ليسوا متساوون معهم فى القوة. من هنا كانت الدعوة إلى تدفق الهجرة اليهودية إلى فلسطين حتى يصبح اليهود أغلبية. (المترجم)

(٤٤) الأغيار: تعبير مستمد من الديانة اليهودية ويقصد به غير اليهود من الأمم والشعوب. وينطلق هذا التعبير من منظور عقيدة الاختيار- التى لها أصول ثابتة فى الديانة اليهودية وتساهم فى البناء العام لليهودية كدين - التى جعلت اليهودى يشعر بأفضليته على بقية البشر، الأمر الذى جعل اليهودى يضع القوانين التى تحكم علاقته بالآخرين على هذا الأساس، ومع مرور الزمن تسببت هذه القوانين فى بناء حاجز قوى وسور منيع بين اليهودى وغير اليهودى إلى أن أصبح غير اليهودى يمثل "الأجنبى" أو "الغريب" فى التراث الدينى عند اليهود. وتكوّن لدى اليهود مفهوم "الأمم الأجنبية" التى تعبر عنه اللغة العبرية بكلمة "جوييم" أى "الأغراب" أو "الأجانب" وأصبحت هذا الكلمة مصطلحا يعبر عن انفصال اليهودى عن غيره من الأمم.

للمزيد انظر:

- محمد خليفة حسن أحمد (دكتور)، دراسات فى تاريخ وحضارات الشعوب السامية القديمة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ١٨٧ ومابعدها. (المترجم)

(٤٥) إيڤين زوهار، دورية كاتدرا، العدد ١٦، ص١٧٥.

(٤٦) ديڤيد شمعونى (١٨٦٦-١٩٥٦) ولد فى روسيا، وتلقى فيها تعليما دينيا تقليديا فى صباه. ثم هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٩م وعمل فى البساتين والحراسة متأثرا فى ذلك بأفكار أهارون ديڤيد جوردون (١٨٥٦-١٩٢٢) ويوسيف حاييم برينر (١٨٨٠-١٩٢١). استكمل دراسته بعد ذلك فى ألمانيا حيث درس فى جامعات برلين وهايدلبرج وغيرها، فدرس اللغات الشرقية والفلسفة. صدر له أول ديوان بعنوان " القفر (يشيمون)" عام ١٩١١م. واستقر به المقام عام ١٩٢٥م فى تل أبيب. جمعت أشعاره فى أربعة مجلدات. وترجم العديد من الدواوين الشعرية عن الروسية. حصل على عدة جوائز منها جائزة "تشرنحوڤسكى".

للمزيد انظر:

- د. نازك إبراهيم عبد الفتاح، الشعر العبرى الحديث: أغراضه وصوره، القاهرة، ١٩٨٠م، ص٤٣-٤٤. (المترجم)

(٤٧) يوسيف كلاوزنر (١٨٧٤-١٩٥٨) ناقد أدبى بارز ومؤرخ للأدب العبرى شهير على ساحة الأدب العبرى الحديث. درس فى جامعة هايدلبرج اللغات الشرقية والفلسفة وغير ذلك. صدر له أول كتاب عن أسس الأنثروبولوچيا فى ڤيينا بعنوان "الإنسان القديم (هاأدام هكدمون)". ركز فى أعماله النقدية على الأدب المعاصر أنذاك فكتب عن تشرنحوڤسكى وبياليك وپيريتس وأعمالهم. ولكن هذا لم يعن أنه لم يكتب عن الجيل السابق وأعماله بالنقد والتحليل. هاجر إلى فلسطين وأقام فى القدس كان أول كتاب له بعد وصوله إلى فلسطين ترجمة وإعداد لكتاب "تاريخ الأدب العبرى الحديث (تولدوت هسفروت هعڤريت هحاداشا)". عين عام ١٩٢٥م استاذا للأدب العبرى الحديث فى الجامعة العبرية بالقدس. له العديد من الكتب فى مختلف مجالات الأدب العبرى الحديث وتاريخه، وخاصة كتابه "تاريخ الأدب العبرى الحديث" الذى صدر فى عدة أجزاء. (المترجم)

(٤٨) يوسيف كلاوزنر، ("رجل عبرى")، "الخوف" (("إيش عيڤرى")، "حشاش")، دورية هشيلوح، العدد ١٧، ١٩٠٧م، ص ٥٧٦.

(٤٩) رينا بن شاحار، لغة الحوار فى الدراما العبرية الأصيلة والدراما المترجمة من الإنجليزية والفرنسية خلال السنوات ١٩٤٨م-١٩٧٥م (لاشون هديالوج بدراما هعيڤريت همكوريت أوڤدراما ممتورجيميت ميأنجليت ڤتسرڤتيت بشنيم ١٩٤٨-١٩٧٥)، رسالة دكتوراه، جامعة تل أبيب، ١٩٨٣م،المجلد الأول، ص٧١-٨٠.

(٥٠) إيهود بن عيزير، "عربى، يبيع الكعك" (عرڤى إيحاد، موخير توفينيم)، دورية عيتون ٧٧، نوڤمبر وديسمبر ١٩٧٩م، ص٢٠.

(٥١) يهوشوع بر يوسيف: ولد فى صفد عام ١٩١٢م، نشأ فى أسرة متدينة. كتب معظم قصصه على خلفية منطقة ميئا شعاريم بالقدس. يبرز فى أعماله الجانب الشعورى والوجدانى، ويعالج فيها قضايا التصوف اليهودى. من أهم أعماله الثلاثية "مدينة ساحرة (عير كسوما)"، والمجموعة القصصية "من قصص صفد، من قصص القدس (ميتسيپوراى تسيفيد، ميتسيپوراى يروشالايم)". ومن أعماله الروائية "أفراد عائلة ريمون (أنشاى بيت ريمون)" وغير ذلك. (المترجم)

(٥٢) أنتينا شاپيرا، سيف الحمامة، الصهيونية والقوة ١٨٨١م-١٩٤٨م (حيريف هيونا، هتسيونوت قهكوح ١٨٨١-١٩٤٨)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص٩١.

(٥٣) الكيبوتس: مستوطنة زراعية تعاونية تضم جماعة من المستوطنين، يعيشون ويعملون سويا، ووسائل الإعاشة عندهم – من مبان وآلات وغير ذلك – مملوكة للجماعة، حيث لامكان للثروة أو الملكية الخاصة، وحيث يشبع الأفراد حاجتهم الخاصة بطريقة جماعية، كما توزع المواد على الجميع بالتساوى، فالجميع يعمل حسب طاقته ويستهلك حسب حاجته. أى أنه نظام اقتصادى – تعاونى يشتمل داخله على مهام الإنتاج والاستهلاك والإدخار والاستثمار معا.

تقوم مستوطنات كيبوتس على مجموعة من المبادئ الأساسية التى ينبغى توافرها. ويمكن تقسيم هذه الأسس إلى قسمين:

أ: أسس أيديولوجية – اقتصادية: وهى أسس تجسد الفكر الصهيونى من ناحية وأيديولوجيات الفكر الاشتراكى وتحقق الجدوى الاقتصادية من ناحية أخرى لتخلص اليهودى من هامشيته الاقتصادية التى عرف بها. ومن هذه الأسس:

١ – الزراعة كنشاط اقتصادى وحيد. وهذا يعنى العودة إلى الأرض. فالكيبوتس أساسا مجتمع يعيش داخله مجموعة من المزراعين.

٢ – تقديس العمل البدني: فالعضو المخلص فى عمله البدنى هو الذى يحظى بالتقدير من قبل الأعضاء.

٣ – المساواة: تقدم مستوطنة كيبوتس لأعضائها كل الخدمات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية بقدر متساو. وينبغى أن تتحقق المساواة فى كل شئ، بحيث يستمتع كل عضو بكده دون تفرقة فى الإنتاج أو الدخل أو المهنة.

٤ – الجماعية: تتصف الحياة فى مستوطنة كيبوتس بدرجة عالية من الجماعية، فلاتوجد ملكية فردية، إذ إن العمل والإنتاج والاستهلاك يتم –أو يفترض أن يتم– على أساس جماعى. ويحظر القيام بنشاط اقتصادى فردى. ولاغضاضة من أن يقمع الفرد رغباته المعارضة لقيم الجماعة فى الكيبوتس وأن يستنكرها، أى ينصاع انصياعا كاملا للقيم الجماعية السائدة.

٥ – الاكتفاء بالقليل: نظر الرعيل الأول فى الكيبوتس إلى حياة الرفاهية التى تحياها قلة فى المجتمع على أنها صورة فاسدة من صور الحياة، لذا تطلعوا إلى يوتوبيا يكتفى الإنسان فيها بالقليل.

٦ – التطوعية: يقوم الكيبوتس كمجتمع على الاختيار والتطوع. فالأفراد ينضمون إليها باختيارهم الحر، كما يمكن للعضو أن ينزح منها وقتما يشاء. كما لاتوجد فى الكيبوتس مؤسسات تفرض القانون بالشكل المتعارف عليه، فالأعضاء يلتزمون طواعية بقوانين غير مكتوبة، قوانين تعكس رأى الأغلبية.

٧ – عدم استئجار عمال من خارج الكيبوتس: حرم رواد الكيبوتس استخدام الأيدى العاملة المأجورة من خارج الكيبوتس لزيادة عدد أفراد الكيبوتس واتسجاما مع رغبتهم فى الحفاظ على الكيبوتس كمجتمع مغلق.

ب : أسس اجتماعية تنظيمية: المقصود بها تلك الأسس التى تنظم الحياة داخل مسنوطنة كيبوتس وتعنى بالعلاقة بين الأفراد وتهتم بسبل تربية النشء داخل الكيبوتس. ومن هذه الأسس:

١ – الديمقراطية المباشرة: يشارك جميع الأعضاء فى اتخاذ القرارات المصيرية فى جمعية عمومية أو مؤتمر عام للكيبوتس، يعد السلطة العليا. ومن حق أى عضو أن يناقش ويقترح ويقترع ويعترض.

٢ – العضوية. تعد العضوية فى الكيبوتس عنصرا فعالا يساعد على النظام الدقيق للحياة فى الكيبوتس، من هنا ينظر لها على أنها مسألة بالغة الأهمية. فالفرد لايمكنه أن ينضم للكيبوتس إلا بصفته "عضو كيبوتس (حافير كيبوتس)"، يعمل كجزء منه وباسمه فقط.

٣ – التنشئة الاجتماعية: رأى المسئولون عن التنشئة الاجتماعية فى إسرائيل عامة وفى الكيبوتس خاصة أنه من الصعب الاعتماد على الأسرة فى القيام بالدور الفاعل فى التنشئة، كما هو متبع فى جل المجتمعات، ويردون ذلك إلى عقبات تواجههم تتمثل فى اختلاف الأسر المهاجرة إلى إسرائيل وتباين حضاراتها وثقافاتها، فكل حضارة وثقافة لها تراثها وعاداتها وتقاليدها وأنماطها السلوكية والفكرية، ومن ثم يترتب على ذلك تباين فى التكوينات السيكولوجية لتلك الأسر. فنظروا إلى المستوطنات الكيبوتسية على أنها أهم هذه المؤسسات فى تحقيق التنشئة الصهيونية المطلوبة. من هنا كانت هذه التنشئة تهدف إلى الارتباط والاعتماد على أيديولوجيات الكيبوتس. فالطفل - مثلا - يعتمد على الكيبوتس فى مأكله وملبسه ومعيشته، مما يترتب عليه إضعاف العلاقة بينه وبين أبويه وتدعيم العلاقة بينه وبين الكيبوتس، وخلال المراحل التى يعيشها داخل الكيبوتس يتلقن الطفل أسس الصهيونية ومبادئها، لذا لاتشكل الأسرة فى الكيبوتس وحدة اقتصادية واستهلاكية وتعليمية مستقلة.

للمزيد انظر:

- محمد أحمد صالح حسين. الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة - دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠–١٩٦٧)، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٧م، ص ١٩–٢٨. (المترجم)

(٥٤) موشافا. أول نوع من أنواع الاستيطان اليهودى فى فلسطين. وهى مستوطنة زراعية تقوم على الأموال الخاصة والملكية الفردية للأرض. ويعتبر هذا النوع أقرب مايكون إلى القرية العادية. بدأ إنشاؤه مع موجة الهجرة اليهودية الأولى (١٨٨٠م–١٩٠٣م) على السهل الشمالى بجوار المدن الكبرى والموانئ الرئيسية. وتخصص هذا النوع الاستيطانى فى زراعة الكروم والموالح. ازداد حجم نشاط بعضها إلى الحد الذى أصبحت فيه مدنا صغيرة مثل "بتح تكفا"، و"رحوفوت"، و"ريشون لتسيون". تطور هذا الشكل الاستيطانى بعد ذلك ليسفر عن شكل استيطانى آخر هو الموشاف.

- موشاف: شكلت الكيبوتس - كشكل من أشكال المستوطنات - فى نظر بعض المهاجرين اليهود خروجا على الحرية الفردية، الأمر الذى أدى إلى نزوح كثير من الأفراد منه، ممن لم يستطيعوا التكيف مع نمط حياته. فتأسست الموشاف الأولى وهى "نهلل" غداة الحرب العالمية الأولى، وبلغ عدد الموشافات حتى عام ١٩٤٨م مايقرب من مائة موشاف. ومع موجة الهجرة الواسعة من يهود الشرق خلال السنوات ١٩٤٩م–١٩٥١م، ونظرا لعدم تعود هؤلاء المهاجرين على أساليب الحياة الاشتراكية، انتشرت الموشافات، فبلغ عددها فى نهاية عام ١٩٥٠م نحو مائتين وثمان وسبعين، وفى نهاية عام ١٩٧٢م وصل عددها إلى أربعمائة وخمس وعشرين. ويشكل سكانها الآن ٥٪ من نسبة السكان فى إسرائيل. ونمط الحياة فيها غير اشتراكى.

وقد أخذ الموشاف كنوع استيطانى عدة صور أبرزها:

١- موشاف عمالية (موشاف عوفديم). تجمع للعمال بغرض القيام بالنشاط الزراعى وفقا للأسس التعاونية فى الإنتاج والاستهلاك والتسويق. تتكون كل موشاف من مجموعة مزارع تديرها مجموعة من الأسر وفقا لأسلوب العمل الذاتى حيث لامجال لاستئجار عمال من خارج الموشاف. وتعد الأسرة مركز النشاط فى الموشاف. وتوفق هذه الصورة بين الملكية الفردية وبين العلاقة التعاونية لحل المشاكل التى تواجه المزارعين فى مجال الإنتاج والتسويق والإدارة. وقد أنشئت أول موشاف عمالية عام ١٩٠٧م على سبيل التجربة ثم أخذت فى التوسع بحيث أصبحت هى التنظيم الأساسى للإنتاج والمستوعب الأساسى للعمال فى القطاع الزراعى، حيث ارتفع عددها من ثمان وخمسين مستوطنة عام ١٩٤٨م إلى ثلاثمائة وستين مستوطنة عام ١٩٧٠م.

٢ – موشاف تعاونية (موشاف شيتوفى). مستوطنة تعاونية نشاطها الأساسى هو الزراعة. أنشئت الأولى منها عام ١٩٣٦م. وفى أعقاب الحرب العالمية الثانية تزايد عددها، إذ فضل كثير من الجنود المسرحين العيش داخلها، فوصل عددها نحو ثلاث وعشرين مستوطنة عام ١٩٧٠م. وتحاول هذه الصورة الجمع بين خصائص الكيبوتس والموشاف العمالية، أى الاستفادة من مزايا الشكلين وتجنب عيوبهما، بمعنى إنه يستند إلى الجماعية فى الإنتاج والملكية والمساواة فى الدخل، ولكنه يتسم بالفردية فى الاستهلاك. ولم تنجح المستوطنة التعاونية فى جذب أعداد كبيرة؛ لأنها تفتقد إلى هوية محددة تميزها عن الكيبوتس. وقد تحول بعضها إلى أنواع أخرى من الاستيطان، وذلك لعدم تمكن المستوطنين من المثابرة على الحياة الاشتركية فيها.

– محمد أحمد صالح حسين، الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة (١٩٤٠-١٩٦٧) دراسة فى الشكل والمضمون، ص ٧-٩. (المترجم)

(٥٥) جيلا رمرز راوخ، ل. أ. آريئيلى (أورلوف)، حياته ونتاجه (ل. أ. أريئيلى (أورلوف)، حياف ڤيتسيراتو)، دار نشر فقيروس، تل أبيب، ١٩٩٢م، ص١٣٣-١٣٤.

(٥٦) حلف السلام (بريت شالوم): حركة يهودية تأسست عام ١٩٢٥م فى فلسطين. دعت هذه الحركة إلى التعايش والتقارب بين اليهود والعرب. أيدت هذه الحركة فكرة إقامة دولة مزدوجة القومية فى فلسطين، كما وافقت على تحديد هجرة اليهود إلى فلسطين. حلُت هذه الحركة فى بداية الثلاثينيات. وكانت تصدر صحيفة "تطلعاتنا (شئيفوتيتو)".

للمزيد انظر:

– الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا – مكيفا)، دا نشر كيتير، القدس، الطبعة الثانية عشرة المعدلة، ١٩٩٥م، الجزء الأول، ص٢٢٩.

للمزيد عن موقف حركة "حلف السلام" من القضية العربية:

– د. إيمان حمدى، معسكر السلام الصهيونى: اتجاهات الثنائية القومية والتقسيم فى الحياة السياسية الإسرائيلية ١٩٢٥م-١٩٩٦م، ص١٠٧-١٢٩. (المترجم)

(٥٧) الاتحاد (إيحود): حركة يهودية شكلها بعض الأفراد الذين شكلوا فى السابق حركة "حلف السلام"، بالاشتراك مع أعضاء أحزاب "عمال صهيون اليسار (پوعالى تسيون سمول)" و"الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" و"الاتحاد الاشتراكى (هليجا هسوتسياليستيت)" عام ١٩٤٢م فى فلسطين. كانت هذه الحركة

في الحقيقة امتدادا لفكر حركة "حلف السلام". دعت حركة "إيحود" إلى إقامة كونفدرالية سامية، إلا أن الفلسطينيين رفضوا هذه الخطة بشدة. كانت هده الحركة تصدر بعض المنشورات باللغات الثلاثه (الإنجليزية والعربية والعبرية) لتعبر عن رأيها من خلالها كما كانت تصدر الدورية الشهرية "الشمعة (نير)".

للمزيد انظر:

- د. عبد الوهاب كيالي، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، المجلد الأول ص٤٢١.

الفصل الثاني

(١) عوزي بنزمين وعطا الله منصور، مستأجرون من الباطن، عرب إسرائيل، وضعهم والسياسة المطبقة تجاههم (دياري مشنه، عاراڤي يسرائيل، معمادام ڤهمدينيوت كلاپيهم)، دار نشر كيتير، القدس، ص١٦

(٢) المرجع السابق، ص٧٠.

(٣) الجيتوية: تعبير مأخوذ من كلمة "جيتو" ويعني الانعزالية والوحدة. والجيتو اسم يطلق على الحي الذي كانت تقيم فيه الجماعات اليهودية في أوربا. وقد أقيم أول حي يهودي يطلق عليه كلمة "جيتو" في البندقية عام ١٥١٦م. كانت أحياء الجيتو تقع في أغلب الأحيان في أقذر المناطق وأحقرها داخل المدن. شوارعها ضيقة ومتعرجة وحاراتها موحلة، واتسمت بالازدحام الشديد والضجيج المستمر. عاش اليهود داخل هذه الأحياء وقد ملأهم الشعور بالاضطهاد والخوف والكره من جانب الآخرين.

للمزيد انظر:

- سناء عبد اللطيف حسين صبري، الجيتو اليهودي: دراسة لنشأته وأثره في الوجدان الثقافي اليهودي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، ١٩٨٣م. (المترجم)

(٤) دان هوروڤيتس وموشيه ليسك، مشاكل في اليوتوبيا، إسرائيل - مجتمع بمزيد من الأعباء (متسوكوت بأوتوبيا، يسرائيل - حڤرا بعوميس - يتير)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٠م، ص٧٦.

(٥) سميلانسكي يزهار: ولد عام ١٩١٦م في فلسطين بموشاڤا رحوڤوت. استمد موضوعات أعماله من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه. من أهم أعماله قصته الأولى "أفرايم يعود إلى البرسيم (أفرايم حوزير لأسفست)"، و"خربة خزاعة (حربات حزعا)"، و"قافلة منتصف الليل (شيارا شيل حاتسوت)"، "أيام تسكلاج (يماي تسكلاج)" التي تصور وقائع وأحداث حرب ١٩٤٨م وغير ذلك من الأعمال.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص٧٠-٧٥. (المترجم)

(٦) أوري أڤنيري: صحفي وسياسي بارز في إسرائيل. ولد عام ١٩٢٣م في ألمانيا. يشرف على صحيفة "هذا العالم (هعولام هازيه)" من عام ١٩٥٠م. كان عضوا في الكنيسيت عن حركة "هذا العالم - قوة جديدة (هعولام هازيه - كوح حاداش)" في دورته السادسة والسابعة، وعن حركة شيلي (ش.ل.ى) في دورته التاسعة. يدعو أڤنيري إلى التعاون الإسرائيلي الفلسطيني.

للمزيد انظر:

– الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا – مكيفا)، الجزء الأول، ص٢٤. (المترجم)

(٧) أ. ب. يهوشوع: ولد عام ١٩٣٦م في القدس. يعد من أبرز الكتاب الإسرائيليين المعاصرين. ينتمي للاتجاه الجديد في القصة والرواية الذي ظهر في الستينيات، بعدما أدخل تجديدات في شكل القصة العبرية وموضوعها في تلك الفترة. نشرت له العديد من الأعمال في مختلف الأجناس الأدبية. كما ترجمت أعماله إلى عدة لغات منها: الإنجليزية والفرنسية والألمانية والأسبانية والعربية وغيرها. ومن أهم أعماله: "تسع قصص (تيشع سيپوريم)"، و"موت العجوز (موت هزاكين)"، و"القائد الأخير (همفاكيد هاأحارون)"، و"أمام الغابات (مول هياعاروت)"، و"العاشق (همأهيف)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

– نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص١٢٢–١٢٥. (المترجم)

(٨) عاموس عوز: ولد عام ١٩٣٩م في القدس. درس الأدب العبري والفلسفة في الجامعة العبرية بالقدس. يعد الآن من أبرز الأدباء الإسرائيلين المعاصرين، وقد ترجمت أعماله إلى لغات عديدة. عاش عوز في المستوطنة الكيبوتسية "حولدا"، وتأثر بجوها تأثرا كبيرا فانشغل بأمورها وواقعها ومشاكلها. استمرت إقامة عوز في كيبوتس "حولدا " من عام ١٩٥٢م حتى عام ١٩٨٦م، وركز عوز في معظم أعماله على دراسة هذا المجتمع محاولا الكشف عن طبيعته. من أهم أعماله " زوجي ميخائيل (ميخائيل شيلي)" و"مكان آخر (ماكوم آحير)" و"حتى الموت (عد همڤيت)" و"أن تلمس الماء وتلمس الهواء (لاجعات باميم لاجاعت بروح)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

– فؤاد عبد الواحد، الرواية في أدب عاموس عوز، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الأزهر، ١٩٩٢م. (المترجم)

(٩) جلعاد مورج، "عاشقون ومطلقون للنار، ملامح العربي في المرآة الأدبية" (أوهاڤيم ڤيوريم، پناي هعارڤي بارائي هسفروتي)، دورية موزنايم، المجلد ٦١، العدد ٥–٦، سبتمبر أكتوبر ١٩٨٧م، ص١٥.

(١٠) إيهود بن عيزير، "محتلون ومحاصرون، دراسات في الأدب الإسرائيلي المعاصر" (پورتسيم ڤنتسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيليت هتسعيرا)، دورية كيشيت، المجلد العاشر، صيف ١٩٦٨م، ص١٢٥–١٢٦.

(١١) موشيه حيكيس: ولد بيصربيا عام ١٨٩٦م، تلقى تعليما يهوديا محافظاً. هاجر إلى فلسطين عام ١٩١٢م ثم عاد إلى بيصربيا مرة أخرى. بدأ نشر إنتاجه الأدبي في دورية " الشاب (هتسعير)" عام ١٩١٤م. أهم أعماله المسرحية "على البئر (عل هبئير)" وهي مسرحية توراتية، "بقداسة وبطولة، سبع مسرحيات (بكدوشا أوڤجڤورا – شڤعا محازوت)" و"اليوم العظيم للنبي عاموس (يومو هجادول شيل هناڤي عاموس)".

للمزيد انظر:

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعقريت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الأول، ص٧٨٥.

(١٢) موشـيه أڤيـجادور عميـئيل (١٨٨٢-١٩٤٥): ولد فى ڤيلنا، تلقى تعليمـا دينيا تقليـديا مما أهله للعمل حاخامـا فى عدة بلدان أوربية. عين عام ١٩٣٦م الحاخام الأكبر لمدينة تل أبيب. كان عضـوا نشطا فى حركة "همزراحى (الشرقى)" فى بولندا وبلجيكا كتب فى عدة مجالات منها الفكر والأدب والدين والقومية وحركة "همزراحى" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعقريت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الثانى، ص ٥٥٩.

(١٣) موشيه شامير (١٩٢١-): أديب ومسرحى إسرائيلى. كان عضـوا نشطا فى حركة "الحارس الفتى"، كمـا كـان عضـوا فى كيبوتس "مشـمر هعيميك" خلال الفـترة ١٩٤١-١٩٤٧م. شـارك عـام ١٩٤٤م فى العمليات العسكرية لوحدات الـ "بلماح". حققت روايته الأولى "سـار فى الحقـول (هو هالاخ بسـادوت)" نجاحا كبيرا، فظهر اسـمه على خريطة الأدب العبرى الحديث. أشرف على تحرير العديد من الملاحق والصـحف الأدبيـة. فـاز بالعـديد من الجـوائز الأدبيـة مثل جـائزة "أوسشكين"، و"بيـاليك"، و"برنر". انضـم شـامير فى السنوات الأخيرة للحركات الصـهيونية المتطرفة التى تطالب بعدم الانسـحاب من الأراضى العربية المحتلة. من أهم أعماله: "سار فى الحقول" و"تحت الشمس (تحات هشـيميش)" و"بكلتا يديه (بمو ياداڤ)" و"ملك من لحم ودم (ميليخ باسار ڤدام)" و"حياتى مع إسماعيل (حايى عيم يشمعئيل)" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- يوسيف سيه لاڤان، موشيه شامير، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٧٨م.

(١٤) حانوخ بر توڤ: ولد عام ١٩٢٦م فى مستوطنة "پتح تكڤا". كان عضـوا نشطا فى حركة العمل، شارك فى حرب ١٩٤٨م وخدم فى الجيش الإسرائيلى بعد ذلك. عمل فى بداية حياته صحفيا حيث كان يكتب بشكل دائم فى صحيفة "معاريڤ". عمل مستشـارا ثقافيا فى السفارة الإسرائيلية فى لندن خلال الفترة ١٩٦٦-١٩٦٧. كما عمل فى مجال البحث الأكاديمى والتدريس. عاش فى كيبوتس "عين همشمار" ثم نزح منها إلى تل أبيب. من أهم أعماله: "حساب النفس (حشقون هنيفيش)" (١٩٥٣م)، و"ستة أجنحة للفرد (شيش كنافـايم لإحـاد)" (١٩٥٤م)، و"السـوق الصـغيـر (هشـوق هكاتان)" (١٩٥٩م)، "حب الشـبـاب (يتسـعاى بجروت)" وغير ذلك. ترجمت أعماله إلى الإنجليزية والأسبانية والروسية وغير ذلك من اللغات. فـاز بعدة جوائز أدبية منها جائزة رئيس الوزراء وجائزة شلونسكى وجائزة يتسحاق ساديه وجائزة بياليك

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص١٠٤-١٠٧. (المترجم)

(١٥) "جيل فى البلاد (دور بأريتس)": تعبير صهيونى يشار به إلى الجيل اليهودى الذى ولد على أرض فلسطين العربية فى إطار مايسمى بالـ"يشوڤ الجديد" الذى استـهدف إقامة دولة لليهود فى فلسطين، فشارك هذا الجيل فى الأطر الصهيونية العسكرية والاقتصادية والسياسية وغير ذلك. حيث شـارك فى

المنظمات الصهيونية العسكرية الإرهابية مثل "هجانا" و"بلماح" و"شتيرن" وغير ذلك من هذه المنظمات التى كان هدفها الاستيلاء على الأرض العربية وطرد سكانها الأصليين، وتوجت جهود هذا الجيل فى العمل ضمن هذه المنظمات بالمشاركة فى حرب فلسطين ١٩٤٨م. كما سعى هذا الجيل وهو يعمل تحت إمرة المنظمة الصهيونية إلى تغيير صورة اليهودى المرابى بأن عمل فى الزراعة فى مستوطنات كيبوتس وموشاف وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- أنتينا شاپيرا، جيل فى البلاد (دور بأريتس)، دورية ألپايم، العدد الثانى، ١٩٩٠م، ص١٧٨ ومابعدها. (المترجم)

(١٦) حاييم شوهام، دراما 'جيل فى البلاد' (التحدى والواقع فى الدراما الإسرائيلية) (هدراما شيل 'دور بأريتس' (إيتجار أومتسيئوت بدراما هيسرائيليت))، دار نشر أور عام، تل أبيب، ص١٩٨٩م، ص١٠.

(١٧) ناتان شاحام (١٩٢٥–): أديب ومسرحى إسرائيلى. يعيش الآن فى كيبوتس "بيت ألفا". يستمد أعماله الأدبية من الواقع الاجتماعى والسياسى لدولة إسرائيل. تنتمى أعماله لجيل الـ "بلماح". نشر أوائل أعماله فى الصحف الأدبية المختلفة. تركز أعماله على التناقض بين أسس الكيبوتس والبيئة الرأسمالية، والتوتر بين الشباب والمسنين، والتوتر بين المهاجرين الجدد والأعضاء القدامى، وعلاقة المجتمع بالشاذ جنسيا، والعلاقة بالعرب، والتعامل مع المانيا، وعلاقات الإسرائيليين باليهود وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- جرشون شاكيد ويارون جولان، حياة على خط النهاية: دراسة فى القصة الإسرائيلية (حاييم عل كاف هكيتس: أنتولوجيا لسيپوريت هيسرائيليت)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، الجزء لأول، ص٨٠٢ ومابعدها. (المترجم)

(١٨) يسرائيل جور، "فصول من المسرحية الأصيلة فى دولة إسرائيل. جـ. 'النفوس العارية أثناء الخوف'" (پركاى همحزايه همكورى بمدينات يسرائيل: جـ. 'حسوفاى نشاموت بشعات بعتا')، دورية باما العدد ٤٠، شتاء ١٩٦٩م، ص١٢٧.

(١٩) موشيه زيلبرتال، "المسرحية الأصيلة المعاصرة" (همحزيه همكورى بن زمانينو)، دورية أورلوجين، العدد الثانى، ١٩٥١م، ص٢١٦.

(٢٠) يجآل موسينزون (١٩١٧–): أديب ومسرحى إسرائيلى ولد فى كيبوتس عين جنيم. ينتمى إلى جيل الـ "بلماح". كتب الرواية والقصة والمسرحية وأجناس أدبية أخرى. أنشأ مسرح سادان وعرض عليه بعض مسرحياته. عكست أعماله الواقع السياسى والاجتماعى لدولة إسرائيل. صدرت له أول مجموعة قصصية عام ١٩٤٦م. تتخذ معظم أعماله من الكيبوتس خلفية لها. من أهم أعماله المسرحية الأولى "فى صحارى النقب (بعرڤوت هنيجيف)".

للمزيد انظر:

- جرشون شاكيد، القصة العبرية ١٨٨٠–١٩٨٠: الحداثة بين الحربين (هسيپوريت هعڤريت. همودينا بين شتاى ملحاموت)، دار نشر كينير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٨م، الجزء الثالث، ٢٦٩ ومابعدها. (المترجم)

(٢١) الكسندر يناى (١٢٦-٧٦ ق.م). أحد ملوك الحشمونيم. سيطر فى بداية حكمه على معظم أراضى فلسطين بعدما حقق انتصارات عسكرية وسياسية. انقسمت مملكته خلال الفترة ٩٥-٨٣ ق.م على نفسها منى بهزائم عديدة خارجية. هزم عام ٩٠ ق.م أمام النبطيين، حلفاؤه القدامى، فهرب إلى القدس. تمرد عليه معارضوه بعد هزيمته فنشبت حرب أهلية استمرت ست سنوات. عارض الكثيرون، وبخاصة الفريسيين، سياسته العسكرية.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوبيديا هيسرائيليت هكلاليت' حداشا - مكيفا)، الجزء الأول، ص١٢٧-١٢٨. (المترجم)

(٢٢) شلومو شابا. أديب عبرى ولد فى جاليسيا عام ١٩٢٩م. هاجر إلى فلسطين مع والديه عام ١٩٣٦م تلقى دراسته فى تل أبيب. نشر العديد من أعماله فى العديد من الصحف العبرية ومن أهم أعماله القصصية "أناس جدد فى الجبال العالية (أناشيم حداشيم باهارسم هجفوهيم)" و"مكان مجهول الاسم (مكوم شيابن لو شيم)"، ومن أعماله المسرحية "أيام ذهبية (ياميم شيل زاهاف)" التى عرضها مسرح حيفا.

للمزيد انظر:

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعقريت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الثانى، ص٩٠٠. (المترجم)

(٢٣) حاييم حيفير: إديب عبرى ولد عام ١٨٩٤م، تلقى تعليما يهوديا تقليديا، عمل فى بداية حياته بالتدريس ثم اشتغل بالكتابة فى الصحافة اليديشية. كان عضوا فى حركة همزراحى. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٣٥م. كتب فى صحيفة "هاأريتس" و"هتسوفيه" التى عمل فيها سكرتير تحرير. نشر مقالات عديدة إلى جانب أعمال أدبية وفنية، كما ساهم فى مجال الترجمة إلى العبرية.

للمزيد انظر:

- جـ. كرسل، تاريخ الأدب العبرى فى الأجيال الأخيرة (لكسيكون هسفروت هعقريت بدوروت هاأحرونيم)، الجزء الأول، ص٧٩١. (المترجم)

(٢٤) دان بن أموتس: أديب عبرى ولد فى بولندا عام ١٩٢٣م. هاجر إلى فلسطين فى طفولته. خدم فى الجيش البريطانى ثم فى الفصائل البحرية لقوات البلماح. نشر مقالات ساخرة فى الصحف والتى جمعها فى عدة أجزاء. من أعماله القصصية "أربعة أربعة (أربعا أربعا)". قام بترجمة العديد من الأعمال من اللغات الأجنبية إلى العبرية.

للمزيد انظر:

- أفراهام شانان، قاموس الأدب الحديث: العبرى والعام (ميلون هسفروت هكلاليت: هعقريت ڤهكلاليت)، ص ١١٤. (المترجم)

(٢٥) مابام: اختصار للعبارة العبرية "مفليجيت پوعاليم مؤحيديت" والتى تعنى "حزب العمال الموحد". حزب صهيونى تأسس عام ١٩٤٨م بانضمام حركة "الحارس الفتى (هشومير هتسعير)" إلى حركة "اتحاد العمل عمال صهيون (إيحود هعڤودا پوعالى تسيون)". يصدر صحيفة "عل همشمر (على الحدود)" لتعبر عن رأى الحزب. شارك في العديد من الحكومات الائتلافية التى سيرت دفة أمور الدولة

للمزيد انظر:

– أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص٢٣٣. (المترجم)

(٢٦) يتسحاق أفشتاين، "مسألة مختفية" (شئيلا نعلما)، دورية هشيلوح، العدد السابع عشر، ١٩٠٧م، ص١٩٣–٢٠٦.

الفصل الثالث

(١) بنيامين تاموز: أديب عبرى بارز. ولد فى روسيا عام ١٩١٩م. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٤م. كان عضوا فى كيبوتس عين جدى. شارك فى قوات البلماح. ودرس الفلسفة اليهودية والتصوف فى الجامعة العبرية بالقدس وجامعة السربون بفرنسا. كان من مؤسسى جماعة "الكنعانيين". عمل فى مجال النحت والنقد الفنى. وأشرف على الملحق الأدبى لصحيفة "هاأريتس". كما عمل مستشارا ثقافيا فى السفارة الإسرائيلية فى لندن خلال الأعوام ١٩٧١م–١٩٧٥م. من أهم أعماله القصصية "رمال الذهب (حولوت هازاهڤ)" و"حديقة مغلقة (جان ناعول)" و"ليلة على الضفة الغربية (ليلا عل هجادا همعراڤيت)" وغير ذلك. (المترجم)

(٢) حانوخ لڤين (١٩١٢م–١٩٨٠م): أديب عبرى. ولد فى روسيا. وانتقل مع أسرته إلى بولندا بعد الحرب العالمية الأولى. هاجر عام ١٩٣٦م إلى فلسطين. وتوفى فى مدينة تل أبيب. نشر لڤين العديد من القصص والمسرحيات للكبار والصغار.

للمزيد انظر:

– تامار بر زاهاڤ، بين حيفيتس الرغبة وحيفيتس الجماد: دراسة فى مسرحيات حانوخ لڤين، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة تل أبيب، كلية الفنون، قسم الفن المسرحى، أكتوبر ١٩٨٢م. (المترجم)

(٣) حاييم جمزو، "تعايش عربى يهودى" (دو كيوم عرڤى–يهودى)، هاأريتس، ٧–٨–١٩٧٠م.

(٤) شرجا هار جيل، "إسماعيل وإسحاق، ماكس وحاييم" (يشمعئيل ويتسحاق، ماكس وحاييم)، معاريڤ، ٩–٧–١٩٧٠م.

(٥) موشيه ديان (١٩١٥–١٩٨١): وزير الدفاع الإسرائيلى خلال حرب أكتوبر ١٩٧٣م. ولد فى فلسطين. قاد بعض عمليات فصائل البلماح الموجهة ضد العرب والبريطانيين. شارك فى الحرب العالمية الثانية حيث قاد كتيبة إسرائيلية عاملة فى الجيش البريطانى ففقد احدى عينيه فى هذه الحرب. لعب دورا أساسيا فى العدوان الثلاثى على مصر وفى حرب ١٩٦٧م. وجهت له انتقادات واسعة النطاق بعد الانتصار الذى حققته القوات المصرية عام ١٩٧٣م.

للمزيد انظر.

– د. عبد الوهاب كيالى، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م، المجلد الثانى ص٦٥٦. (المترجم)

(٦) موشيه ديان، "ديان عن 'ملكة الحمام'" (ديان عل 'ملكات هاأمبتيا')، معاريف ١٧-٥-١٩٧٠م.

(٧) كلمن بنيامينى، "خطوط شخصية الفرد الإسرائيلى والأمريكى والألمانى والعربى من منظور الشباب الإسرائيلى" (كاڤيم لدموت هاأدام هيسرائيلى، هاأمريكانى، هجرمانى ڤعرڤى بعيناى نوعار يسرائيلى)، دورية مجموت، العدد الرابع، نوڤمبر ١٩٦٩م، ص٢٦٤-٢٧٥.

الفصل الرابع

(١) يوم الأرض أحد حلقات المقاومة الفلسطينية ضد سلطات الاحتلال الإسرائيلى. تفجرت أحداث هذا اليوم فى ١٩٧٦/٣/٣٠م على شكل إضراب شامل ومظاهرات شعبية فى جميع القرى والمدن والتجمعات العربية فى فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م احتجاجا على التعسف الصهيونى وسياسة التمييز العنصرى ومصادرة الأراضى. وقد شارك فى أحداث يوم الأرض الشعب العربى الفلسطينى فى المناطق المحتلة عام ١٩٦٧م، وبذلك أصبح يوم الأرض مناسبة وطنية فلسطينية وعربية ورمزا لوحدة الشعب العربى الفلسطينى. ونظر الكثيرون من المحللين إلى هذه المناسبة على أنها إضافة نوعية إلى نضال الجماهير العربية فى فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م، وكانت هزة عنيفة تلقاها المجتمع الإسرائيلى وسلطاته الصهيونية.

للمزيد انظر.

– الموسوعة الفلسطينية، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، ١٩٨٤م، المجلد الرابع، ص٦٥٨-٦٥٩. (المترجم)

(٢) حزب ليكود (مفليجيت هليكود): تكتل سياسى تأسس عام ١٩٧٣م من كتلة جحال وأحزاب المركز الحر والقائمة الرسمية وحركة أرض إسرائيل الكبرى. تأسس هذا التكتل لمواجهة حزب العمل الذى ظل يسيطر على سدة الحكم منذ إنشاء دولة إسرائيل. وهو تكتل يمينى يؤمن بالاقتصاد الحر، هدفه استعادة ماتطلق عليه الكتابات الصهيونية "أرض إسرائيل الكبرى". فاز عام ١٩٧٧م بعدد من مقاعد الكنيسيت أكبر مما حصل عليه حزب العمل، مما جعله يشكل الحكومة للمرة الأولى برئاسة مناحيم بيجين، ويرأسة بنيامين نتنياهو فى الوقت الحالى.

للمزيد انظر.

– أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص٢٠٤. (المترجم)

(٣) يوحنان هوفمان، "التطرف فى البلدة؟ نتائج دراسة لعينة من العلاقات بين اليهود والعرب" (هكتسنا بكمپوس؟ ميمتسائى بديكا بديجيم شيل يحاسيم بين يهوديم لعرڤيم)، دورية مجڤن، العدد ٤٨، يونيو ١٩٨٠م، ص٦٨.

(٤) يوحنان هوفمان وكميل نجار، "الاستعداد لعلاقات اجتماعية طبيعيةبين تلاميذ يهود وعرب فى المدارس الثانوية" (هنخونوت ليحاسى حيڤرا تكينيم بين تلميديم يهوديم لعرڤيم بڤاتاى سيفير تيخونييم)، دورية عيونيم بحينوخ، العدد ٤٣-٤٤، مارس ١٩٨٦م، ص١١٣.

(٥) جلعاد مورج، "عاشقون ومطلقون النار، ملامح العربى فى المرآة الأدبية" (أوهاڤيم ڤيوريم، پناى هعارڤى بارائى هسفروتى)، ص١٦.

(٦) سامى ميخائيل: أديب إسرائيلى معاصر. ولد فى بغداد عام ١٩٢٦م، هاجر إلى فلسطين عام ١٩٤٩م. درس الفلسفة والأدب العربى فى جامعة حيفا. شارك فى هيئات تحرير بعض الصحف التى تصدر فى إسرائيل باللغة العربية. نشر عام ١٩٧٤م أولى رواياته بعنوان "متساوون ومتساوون أكثر (شاڤيم ڤشاڤيم يوتير)"، وفى عام ١٩٧٥م صدرت له رواية للشباب بعنوان "عاصفة بين النخيل (سوفا بين هدكاليم)" والتى فاز بها على جائزة زئيف. كما صدرت له عام ١٩٧٧م رواية بعنوان "لجوء (حاسوت)". صدرت له أعمال أخرى ترجمت بعضها إلى لغات أجنبية عديدة.

للمزيد انظر:

1996-(المتــرجـم) - Israeli authors; the institute for the translation of Hebrew writers; 1998, Ramat Gan, 1993, p 42.

(٧) شمعون بالاس: أديب وناقد أدبى. ولد عام ١٩٣٠م فى العراق هاجر إلى إسرائيل عام ١٩٥١م. نشر فى العراق قبل هجرته إلى إسرائيل مجموعات قصصية بالعربية. بدأ حياته الأدبية فى إسرائيل بالكتابة بالعبرية. من أهم أعماله القصصية "الوريث (هيوريش)" و"المعمل (همعڤادا)" و"أمام السور (مول هحوما)" وغير ذلك. (المترجم)

(٨) پنحاس كوهين جن، "الفاعلية" (پعيلويوت)، متحف إسرائيل، القدس، ١٩٧٤م.

(٩) أمنون برزيل، "يتسحاق دنتسيجر: الطبيعة كعمل إبداعى" (يتسحاق دنتسيجر: هنوف كيتسيرا)، هاأريتس، ٢٩-٢-١٩٧٧م.

(١٠) يجآل تومركين، "الهوية والقومية"، فن النحت فى إسرائيل: البحث عن هوية ("زهوت ڤلؤميوت"، أمانوت هپيسول بيسرائيل: حيپوس هزهوت)، عاموس كينان، محرر، دار نشر تيفين، المتحف المفتوح، ١٩٨٨م، ص٦٣.

وتشكل عقيدة الاختيار ركنا أساسيا من أركان الدين اليهودى؛ لأن لها أصولا ثابتة فيه وتساهم فى بنائه العام. وقد ورد ذكر هذه العقيدة فى أكثر من موضع فى العهد القديم منها التثنية ١٤:٢ و اللاويين ٢٤:٤٠-٢٦. تؤكد هذه العقيدة على فكرة انفصال اليهود عن الشعوب الأخرى التى يسميهم التراث اليهودى – نتيجة لهذه العقيدة – الأغيار؛ لأنها تمنح اليهودى مكانا فوق البشرية كإنسان فى ميثاق مع ربه، لايشترك فيه غيره من أهل الأديان الأخرى.

للمزيد انظر:

– روچيه جارودى، الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، ص٤١-٥٣. (المترجم)

(١١) يجآل تومركين، خشب وحجارة وقماش فى مهب الريح (عتسيم، أقانيم أوقديم بروح)، دار نشر مسادا، جقعاتايم، ١٩٨١م، لايوجد ترقيم الصفحات.

(١٢) كولاج. عمل مسرحى مكون من عدة مشاهد لاتربطها فكرة واحدة، لها بداية مشتركة ونهاية مترابطة. (المترجم)

(١٣) جرشون شاكيد، "المسرحية كسبيل للحوار الحضارى" (همحازية كديريخ لهيدبروت تربوتيت)، دورية باما، العدد ١٠٤، ١٩٨٦م، ص١٥.

(١٤) ميخال أهارونى، "شاب عربي وسط أسرة يهودية" (ناعار عرفي بمشپاحا يهوديت)، دورية بمحنيه جدناع، العدد ٣ (٤٤٩)، نوڤمبر ١٩٧٨م، ص١٥.

(١٥) المرجع السابق، ص١٦

(١٦) يهودا اللاوى (١٠٧٥-١١٤١). شاعر يهودى عاش فى الأندلس. من أبرز شعراء اليهود فى العصور الوسطى. كتب العديد من القصائد التى تناولت موضوعات صوفية وفلسفية إلى جانب الحنين إلى القدس. من أهم كتبه "الكوزارى" المكتوب فى القرن الثانى عشر باللغة العربية بحروف عبرية، وكان عنوانه فى البداية "الحجة والدليل فى نصرة الدين الذليل". أما الذى وضع له عنوان كوزارى فهو يهودا بن تبون الذى ترجمه إلى العبرية. يقع الكتاب فى خمسة فصول.

للمزيد انظر:

- د. عبد الرازق أحمد قنديل، الأدب العبرى الحديث. تاريخه وموضوعاته ورجاله، دار الهانى للطباعة والناشر، القاهرة، ١٩٨٨م، ص١٧٣-١٨٥. (المترجم)

الفصل الخامس

(١) الكتائب: حزب ومنظمة عسكرية مسيحية مارونية فى لبنان. (المترجم)

(٢) حركة "كاخ": حركة عنصرية متطرفة أسسها اليهودى المتطرف مائير مارتين كاهانا (١٩٣٢-١٩٩٠) عام ١٩٧١م. دخلت هذه الحركة البرلمان الإسرائيلى "الكنيسيت" فى دورته الحادية عشرة (١٩٨٤-١٩٨٨) من خلال انتخاب مائير كاهانا. حظر على هذه الحركة خوض انتخابات الدورة الثانية عشر الكنيسيت بسبب مواقفها العنصوية المتطرفة.

للمزيد انظر:

- طاهر شاش، التطرف الإسرائيلى: جذوره وحصاده، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٧م. (المترجم)

(٣) الكنيسيت: هو البرلمان الإسرائيلى. تكون لأول مرة عام ١٩٤٩م بمقتضى القانون الانتقالى، ثم صدر قانونه الأساسى عام ١٩٥٨م. يضم الكنيسيت١٢٠ مقعدا، ويحوى تسع لجان دائمة: لجنة الكنيسيت، ولجنة الدستور والقانون والقضاء، واللجنة المالية، واللجنة الاقتصادية، ولجنةالشئون الخارجية والأمن، ولجنة الإدارة الخارجية، ولجنة الخدمات العامة، ولجنةالتعليم والثقافة، ولجنة العمل. تجرى انتخابات الكنيسيت كل أربع سنوات، ويمضى دورتين كل عام.

للمزيد عن النظام السياسى الإسرائيلى:

– عبد الوهاب محمد المسيرى، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية: نموذج تفسيرى جديد، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٩م، الجزء السابع، ص٢٢٢-٢٣٢. (المترجم)

(٤) ميرون بنبنشتى، رقص المخاوف، والانتفاضة وحرب الخليج ومسيرة السلام (محول حرادوت، انتفاضة، ميلحيميت همفراتس، تهليخ هشالوم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٢م، ص٧٧.

(٥) مائير مارتين كاهانا (١٩٣٢-١٩٩٠). متطرف يهودى. ولد فى الولايات المتحدة وهاجر إلى إسرائيل عام ١٩٧١م. كان من أبرز المؤسسين لحركة "اتحاد الدفاع اليهودى (هليجا لهاجانا يهوديت)"، كما أسس حركة "كاخ" عام ١٩٧١م. عرف بمواقفه العنصرية المتطرفة فى المسائل الدينية والصهيونية، حيث دعا إلى إنشاء دولة تعتمد على الشريعة اليهودية وطرد أى شخص غير يهودى من – ما يسميه – "أرض إسرائيل". قتل فى نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية.

للمزيد انظر:

– الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا – مكيفا)، الجزء الثانى، ص٢٤٤. (المترجم)

(٦) داليا مانور، "عصام أبو شقرة، صبار فى الأصيص" (عصام أب شقرة، تسبار بعتسيتس)، دورية استديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠، ص٢٦-٢٧.

(٧) ديفيد ريف، "فنانون إسرائيليون فى عصر الانتفاضة" (أمانيم يسرائيليم بعيدان هاإنتفاضة)، دورية ستديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠م، ص١٤.

(٨) شاريت شاپيرا، "صناعة النسيج، أو كيف اندلعت النار، من أين هبت الريح" (عسيات هتكستيل، أو إيخ پرتسا هاإيش، ميهيخان نشبا هروح)، دورية ستوديو، العدد ٤١، فبراير ١٩٩٣م، ص٥٩.

(٩) شاؤول تشرنحوفسكى (١٨٧٥-١٩٤٣). ولد فى روسيا، نشأ فى جو غير دينى. تغنى فى شعره بجمال الطبيعة. عبر فى شعره عن الاتجاه الدنيوى للحركة القومية اليهودية التى تؤكد النضال لتحقيق التشبه بالشعوب الأخرى. ثار فى أشعاره على التزمت والتشدد فى الدين وتعاليمه.

للمزيد انظر:

– محمد فوزى عبد السلام ضيف، شاؤول تشرنحوفسكى فى الأدب العبرى الحديث، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٧٧م. (المترجم)

(١٠) تسيفى فلايشر، "ملحنة إسرائيلية فى القاهرة" (ملحينا يسرائيليت بكاهير)، دورية موسيقا، العدد ١٣، أبريل ١٩٨٨م، ص٢٧.

(١١) يورام كنيوك: أديب عبرى. ولد فى فلسطين عام ١٩٣٠م. خدم فى وحدات البلماح أثناء حرب ١٩٤٨م. نشر فى بداية حياته قصصا قصيرة، كانت أول مجموعة قصصية نشرها بعنوان "النازل إلى أعلى (هيورِيد لمعليه)" عام ١٩٦٣م. ثم صدرت روايته الأول "حيمو ملك القدس (حيمو ميليخ يروشاليم)" عام

١٩٦٦. نشر عام ١٩٨٤م رواية "عربى طيب (عارفى توف)" التى تتناول مشكلة الصراع مع العرب، وقد وقع عليها باسم بطلها يوسف شرارة.

للمزيد انظر:

- *الموسوعة الإسرائيلية العامة؛* جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت' حداشا - مكيفا)، *الجزء الثالث،* ص٣٨٦-٣٨٧ (المترجم)

(١٢) مردخاي شاليف، "*العرب كحل أدبى*" (هعرڤيم كپتارون سيفروتى)، هاأريتس،٣٠-٩-١٩٧٠م.

(١٣) أنطوان شماس، أرابيسك (عربسكوت)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٨٦م، ص٧٣.

(١٤) آلا شوحيط، *السينما الإسرائيلية. التاريخ والأيديولوچية* (هكولنوع هيسرائيلى: هيستوريا ڤهإيديئولچيا)، دار نشر بريروت، تل أبيب، ١٩٩١م، ص٢٢٧-٢٧٠.

(١٥) يهودا (چاد) نئمان، "*العربى الطيب هو العربى فى الفيلم السينمائى*" (عرڤى توف هو عرڤى بسيريت)، ملحق معاريڤ، ٨-٩-١٩٩١م، ص٨-٩.

(١٦) راحيل نئمان، "*أخوة المظلومين*" (أحڤات هدفوكيم)، دورية كوتيريت ريشيت، *العدد ١٢*، سبتمبر ١٩٨٤م، ص٢٨.

(١٧) يهوشوع سوبول: كاتب مسرحى *إسرائيلي*. ولد عام ١٩٣٩م، صدرت أول مسرحية كتبها عام ١٩٧١م بعنوان "الأيام القادمة (هياميم هبائيم)" وتدور حول مشكلة المسنين وقدمت على مسرح حيفا، ومسرحية "*روح اليهودى* (نيفيش هيهودى)"، و"*الجيتو* (جيتو)" *التى عرضت على عدة مسارح فى أوربا الغربية*. كتب كذلك عدة مسرحيات ساخرة ذات طابع سياسى. *يعما الآن المدير الفنى* لمسرح حيفا.

للمزيد انظر:

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; Ageneral Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 122.(المترجم)

(١٨) شولاميت لاپيد: كاتبة إسرائيلية ولدت عام ١٩٣٤ فى تل أبيب. درست اللغات والدراسات الشرقية *بالجامعة العبرية* بالقدس. نشرت عدة مجموعات قصصية وكتب للأطفال وروايات عن *تاريخ اليهود* فى فلسطين. من أهم أعمالها "وادى أونى (چاى أونى)" ورواية "*الفخار المحطم* (كحيريس هنشبار)" حصلت على جائزة "*المرأة المعاصرة*"، كما انتخبت عام ١٩٨٤م رئيسا *لرابطة الأدباء العبريين*.

للمزيد انظر:

- *الموسوعة الإسرائيلية العامة؛* جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، *الجزء الثانى،* ص٣٣٦. (المترجم)

(١٩) أوريپيدس (٤٨٠-٤٠٦ ق م): أحد أعظم شعراء *التراچيديا اليونان*. ألف مايقرب من اثنتين وتسعين مسرحية، لم يبق منها سوى ثمانى مسرحيات. استمد موضوعات مسرحياته من الأساطير اليونانية. رسم شخصياتها بدقة وإحكام بحيث بدت وكأنها رجال ونساء من أهل العصر الذى عاش فيه. ومن أشهر أعماله الباقية "هيلانا" و"أندروماك" و"الكترا" و"اوريست" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- د. محمد صقر خفاجة، دراسات فى المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٩م، ص٧٠-١٤٨. (المترجم)

(٢٠) جان پول سارتر (١٩٠٥-١٩٨٠): روائى وكاتب مسرحي وفليسوف فرنسي. زعيم المدرسة الوجودية الفرنسية. من أعماله الروائية "الغثيان". ومن أعماله المسرحية "الذباب" و"الأيدى القذرة". ومن أعماله الفلسفية "الوجود والعدم".

للمزيد انظر:

- محمد عبد اله الشفقى (إعداد)، فى المسرح، سلسلة من الشرق والغرب، العدد ١٦٢، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٨٩-١٠٣. (المترجم)

(٢١) شوش أڤيجال، "أكتب نفسى'، شوش أڤيجال وهليل ميتلپونكت. حوار" ('أكتب نفسى' شوش أڤيجال وهليل ميتلپونكت. حوار)، دورية ستديو، العدد ٣-٤، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٩م، ص٦١.

(٢٢) يشير المؤلف هنا إلى مسرحية "التناسخ (هديبوك)"التى وضعها المؤلف شلومو زينجويل راپوپورت - المعروف بكنيته الأدبية ش. أنسكي - باللغة الروسية ثم ترجمها إلى اليديشية، وترجمها إلى اللغة العبرية الشاعر حاييم نحمان بياليك (١٨٧٣-١٩٣٤). وقد ارتبط اسم مسرح هبيما - الذى عرض هذه المسرحية - بها. وينظر إلى هذه المسرحية على أنها نقطة بارزة فى تاريخ المسرح العبرى.

للمزيد انظر:

- مندل كوخانسكى، المسرح العبرى (هتيئترون هعڤرى)، ص٣٠-٤٠. (المترجم)

(٢٣) زئيف شيف وإيهود يعرى، الانتفاضة، دار نشر شوكان، القدس وتل أبيب، ١٩٩٠م، ص٣٢٥.

(٢٤) باروخ كيمرلينج، "تطوير سياسى بدائى جدا" (پيتوح پوليتى پوتير كمائى)، هاأريتس، ٢-٤-١٩٩٣م.

(٢٥) مدن التطوير "عياروت پيتوح": أحد أشكال المستوطنات فى إسرائيل. قصد بإنشائها جذب المستوطنين بعيدا عن مناطق الكثافة السكانية فى السهل الساحلى واستيعاب المهاجرين الجدد الذين لايرغبون فى العمل فى الزراعة. كما وُجه إليها المهاجرون الجدد الذين لاتتوفر لديهم رؤوس أموال والذين لايجدون من يساعدهم فى إيجاد عمل، وكذلك المهاجرون الذين تنقصهم الخبرة الفنية.

للمزيد انظر:

- محمد أحمد صالح حسين. الكيبوتس فى المسرحية العبرية الحديثة - دراسة فى الشكل والمضمون (١٩٤٠-١٩٦٧)، ص ٩-١٠. (المترجم)

(٢٦) يلمح المؤلف هنا إلى أن الجيل الأول من الفلسطينيين - أى الآباء - الذين عاشوا أحداث حرب ١٩٤٨م وقيام دولة إسرائيل قبل الاحتلال سلموا به ولم يقاوموه. وهذا الكلام يجافى الحقيقة ولايتطابق مع أحداث التاريخ؛ لأن حركات المقاومة الفلسطينية ضد العصابات الصهيونية قبل قيام الدولة وضد قوات الاحتلال الإسرائيلية بعد قيام الدولة كانت ومازالت مستمرة حتى الآن. أى أن الكفاح والجهاد ضد القوات الصهيونية بدأ مع جيل الآباء واستمر مع جيل الأبناء بعدما زرع فيهم الآباء بذور الجهاد والكفاح،

وسيستمر هذا الكفاح مع جيل الأحفاد إلى أن يتحرر تراب فلسطين من قوات الاحتلال الصهيوني. (المترجم)

(٢٧) عيتير أورنان وإيتمار لوريا، "محصنون من أول وهلة – مصادر نفسية للصمت" (موجانيم لخئورا – مكوروت پسيخولوجيم شيل هشتيكا)، فى كتاب "كلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلى على أحداث الانتفاضة" (أميروت عل شتيكا، شتيكاتا شيل هحيڤرا هيسرائيليت لنوخاح إيروعاى هاإنتفادا)، حجيت جور (محررة)، الناشر مركز السلام، تل أبيب، ١٩٨٩م، ص٩٧-١٠٢.

(٢٨) إسحاق بن نير: ولد عام ١٩٣٧م فى موشاف "كفار يهوشوع"، ودرس بجامعة تل أبيب. من أهم أعماله القصصية "غروب قروى (شكيعا كفريت)"، و"الرجل من هناك (هاإيش مشام)". ترجمت أعماله إلى العديد من اللغات.

للمزيد انظر:

– سمير فرحات شحاتة، رؤية إسحاق بن نير للمجتمع الإسرائيلى من خلال أعماله الأدبية ١٩٦٧-١٩٨٧، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة القاهرة، ١٩٩٢م. (المترجم)

(٢٩) وقائع جلسة مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات فى الثانى من سبتمبر ١٩٨٥م (پروتوكول يشيڤات هملينا شيل هموعاتسا لبيكوريت سراتيم أومحزوت، ميها-٢ بسبتمبر ١٩٨٥).

(٣٠) يلمح المؤلف هنا إلى أن الدين الإسلامي يكبت المرأة ويقهرها. ويتبنى فى هذا الصدد رؤية المستشرقين التى تفيد بأن المرأة المسلمة أسيرة الرجل وأمته لاتتمتع بأى حقوق أو حريات، وليست لها شخصية مستقلة عن الرجل، واتهمت كذلك فى عقلها بأنها فى وضع عقلى متخلف فهى جاهلة غير متعلمة، وهى عضو عاطل داخل المجتمع المسلم طالما أنها لاتتمتع بحقوق الرجال والأنشطة المتاحة للمرأة فى الغرب. ويرد المؤلف كل هذه المظاهر السلبية لوضع المرأة إلى الدين الإسلامى المسيطر على المجتمعات الإسلامية.

والحقيقة هى أن الإسلام كرم المرأة فى كل وظائفها فى المجتمع كأم وزوجة وأخت وابنة، وقد ضمن لها الإسلام حقوقها كاملة فى شئون الزواج والطلاق والميراث. وحمتها الشريعة الإسلامية من خلال الأحكام والتشريعات التى تضمن لها حقوقها مع الرجل على كل المستويات الاجتماعية والاقتصادية والنفسية والعاطفية. والمرأة فى الإسلام إنسانة مستقلة ومسئولة مسئولية دينية ومدنية كاملة. وقد اعترف الإسلام لها بكرامتها الكاملة وشخصيتها المستقلة عن الرجل.

للمزيد انظر:

– د. محمد خليفة حسن أحمد، الآثار السلبية للفكر الاستشراقى فى المجتمع الإسلامى، رسالة المشرق، نشرة دورية محكمة تصدر عن مركز الدراسات الشرقية – جامعة القاهرة، الأعداد من الثانى ١٩٩٤م إلى الأول ١٩٩٥م، المجلد الثالث والرابع، ص٤٦-٥٨. (المترجم)

الفصل السادس

(١) وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦): كبير الشعراء الإنجليز، كان ممثلا ومؤلفا مسرحيا. سبر في مسرحياته أغوار النفس الإنسانية وحللها في بناء متناسق، مما جعل أعماله أشبه بالسيمفونيات الشعرية. من أشهر أعماله: "تاجر البندقية" و"روميو وجوليت" و"يوليوس قيصر" و"هملت" و"عطيل" و"ماكبث" و"الملك لير". قدم شكسبير صورة نمطية للشخصية اليهودية ممثلة في شخصية شايلوك في مسرحية "تاجر البندقية". ونجد الصورة النمطية للشخصية اليهودية في أعمال أدبية عالمية أخرى مثل: شخصية "باراباس" في مسرحية "يهودى مالطة" للكاتب "كريستوفر مارلو" وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- د. رشاد رشدى، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ٨٨-١١٧. (المترجم)

(٢) كلمان بنياميني، "صورة العربى لدى الشباب الإسرائيلي - ماذا تغير خلال ١٥ عاما" (ديموى هعارقى بعيني نوعار يسرائيلي - مما نشتنا بميشيخ ١٥ شانا)، دورية عيونيم بحينوخ، العدد ٢٧، أكتوبر ١٩٨٠م، ٦٥-٩٤.

(٣) راحيل: شاعرة يهودية تكتب بالعبرية. ولدت في روسيا عام ١٨٩٠م. تلقت تعليما يهوديا تقليديا. وهاجرت مع أسرتها إلى فلسطين عام ١٩١٩م. عملت في الزراعة داخل المستوطنات. أصيبت بمرض السل وماتت متأثرة به عام ١٩٣١م. واتسمت أشعارها - نتيجة ظروف حياتها العامة وخاصة مرضها - بطابع الحزن واليأس وخيبة الأمل.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدى، نافذة على الأدب العبرى الحديث، ص٣١-٣٧. (المترجم)

(٤) جرشون شاكيد، "المسرحية كسبيل للحوار الحضارى"، ص١٥.

(٥) إيهود بن عيزير، "العربى الذى يعيش داخلك" (هعرقى هحاى بكربيخا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٨-٨٩، مايو يونيو ١٩٨٧م، ص٢٢.

(٦) بن عمى فاينجولد، "مياه الأعماق الضحلة" (ماى تهوم ردوديم)، يديعوت أحرونوت، ٢١-٣-١٩٨٧م.

الفصل السابع

(١) جرشون شاكيد، "مضطهِدون؟ مضطهَدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، في كتابه: ليس هناك مكان آخر (إين مكوم آحير)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٨٨م، ص٧٧.

(٢) سامى سموحا، "السياسة القائمة والبديلة المطبقة تجاه عرب إسرائيل" (مدينيوت كيميت ڤالترناتيڤيت كلايى عرفى يسرائيل)، دورية مجموت، العدد ٢٦، سبتمبر ١٩٨٠م، ص١٦.

(٣) يوحنان بيرس وأخرون، "التعليم القومى للشباب العربى فى إسرائيل مقارنة المناهج الدراسية" (حينوخ لئومى شيل نوعار عرفى بيسرائيل: هشفئنات توخنيوت ليموديم)، دورية مجموت، العدد ١٧، أكتوبر ١٩٦٨م، ص٧، ٩، ٣٦.

(٤) يتسحاق فلتك ومحمد محاميد، "شارة الفحم، عالم الشباب العرب فى إسرائيل" (أوت شيل پيحم، عولامام شيل نوعار عرفى بيسرائيل)، الناشر معهد الدراسات العربية، جفعات حفيفا، ١٩٨٩م، ص١٨.

(٥) المرجع السابق، ص٤٩، ١٤٤.

(٦) ترجمة أونكلوس. الترجمة الأرامية للتوراة، وتنسب إلى شخص اعتنق اليهودية يدعى عكيلاس. كان الهدف منها نشر التوراة بين أبناء اليهود الذين بدأوا ينسون اللغة العبرية. هناك اختلاف بين التلمود البابلى والتلمود الأورشليمى حول أصل هذا الشخص والفترة التى عاش فيها والترجمة التى قام بها.

- للمزيد انظر:

– الموسوعة العبرية، شاملة يهودية فلسطينية (هاإنتسيكلوپيديا هعڤريت، كلاليت يهوديت ڤاريتسيسرائيليت)، الجزء الأول، ص٩٢٨–٩٣٩. (المترجم)

(٧) موشيه شامير، حياتى مع إسماعيل (حايى عم يشمعئيل)، دار نشر معاريف، تل أبيب، ١٩٦٨م، ص١٨٦.

(٨) الحانوكا. أحد الأعياد التى يحتفل بها اليهود بمناسبة انتصارات المكابيين عام ١٦٥م. ويستمر هذا العيد ثمانية أيام. ويحتفل بهذا العيد بإيقاد الشمعة الموجودة فى كل فروع من الشمعدان المسمى بالعبرية "حانوكيا" فى مساء كل يوم من شمعة مشتعلة باستمرار موجودة فى فرع منفصل عن الفروع الثمانية فى الشمعدان. وتتذكر هذه المنورا اليهود بثورة المكابيين الذين وضعوا رماحهم على هيئة فروع المنورا للإبقاء على الرمز الدينى بعد دخولهم إلى الهيكل

للمزيد انظر

– محمد بحر عبد المجيد، اليهودية، مكتبه سعيد رأفت، القاهرة، ١٩٧٨م، ص١٣٦–١٣٧. (المترجم)

(٩) تيودور هرتسل (١٨٦٠–١٩٠٤م) أحد رواد الحركة الصهيونية عامة والصهيونية السياسية خاصة ولد فى المجر. عمل بالمحاماة ثم الصحافة، وكتب بعض الأعمال الأدبية أسس "الاتحاد الصهيونى العالمى" وضع آراءه الصهيونية فى كتابه دولة اليهود (مدينات هيهوديم) الذى ناقش فيه المسألة اليهودية، والوسائل التى يراها مناسبة لعلاجها، وخلص فيه إلى أن – بالنسبة – المعاداة السامية صفة لصيقة بالمجتمعات الغريبة، من هنا كان الحل – كما يراه – إقامة دولة يهودية ويعتبر هذا الكتاب الأساس الذى بنيت عليه الصهيونية السياسية

للمزيد انظر

– [illegible] الصهيونية [illegible] ص١٣٦–١٣٧ (المترجم)

(١٠) [illegible] ١٨٦٠) [illegible] ١٨٥٣ [illegible] [illegible] [illegible]

للمزيد انظر:

- د. زين العابدين محمود حسن أبو خضرة، الأدب العبرى الحديث: السمات والخواطر، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٤١-٥٠. (المترجم)

(١١) يهودا ليڤ جوردون (١٨٣٠-١٨٩٢): شاعر يهودى يكتب بالعبرية، ويعد أبرز أديب ظهر في مرحلة التنوير اليهودية (هسكالا) من حيث شاعريته وجودة إنتاجه الأدبى. ولد فى ڤيلنا، وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. كتب أولى قصائده عام ١٨٥٦م. من أهم أعماله "حب داود وميخال (أهاڤت داڤيد أوميخال)"، و"أمثال يهودا (مشلاى يهودا)" و"أغاني يهودا (شيراى يهودا)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- أحمد عبد اللطيف حماد، يهودا ليب جوردون: حياته وعصره وشعره، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، ١٩٨٣. (المترجم)

(١٢) أحاد هعام (١٨٥٦-١٩٢٧): الكنية الأدبية للمفكر الصهيونى أشير جينزبرج. يتزعم أحاد هاعام تيارا رئيسيا فى الصهيونية وهو تيار الصهيونية الروحية. ولد فى أوكرانيا وتلقى تعليما يهوديا تقليديا. ويقوم تيار الصهيونية الروحية الذى يتزعمه على ضرورة إحياء اليهودية قبل الإحياء القومى والعودة إلى صهيون. من هنا كان هجومه على تيار الصهيونية السياسية الذى تزعمه تيودور هرتسل.

للمزيد انظر.

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص١٦. (المترجم)

(١٣) عيد الشجرة أحد الأعياد اليهودية التى يرى المتدينون أنه لايحتفل به إلا فى فلسطين فقط. ويطلق على هذا العيد "عيد رأس السنة للأشجار" وهى ترجمة للعبارة العبرية "روش هشانا لا إيلانوت" ، كما يطلق عليه إيضا "عيد الغرس" وهى ترجمة عبرية للعبارة "حاج هننيعوت". يحتفل بهذا العيد فى السادس عشر من شهر شباط. يحرم الصوم فى هذا العيد. ويكتسب هذا العيد دلالة خاصة لدى المتصوفة اليهود حيث تكتسب الشجرة فى رؤيتهم للكون معنى خاصا. ويحتفل الأشكناز بهذا العيد بتناول أنواع معينة من الفواكه خاصة التى تزرع وتثمر فى فلسطين.

للمزيد انظر:

- دڤورا والحاخام مناحيم هكوهين، الأعياد والمناسبات (حاجيم أوموعاديم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٨٠م، الجزء الخامس، ص٨٩-١٣٨. (المترجم)

(١٤) دان بن أموتس، قصص أبو نيمر (سيپورى أبو نمر)، دار نشر متسيئوت - زمورا بيتان، ١٩٨٢م، ص١٥٥.

(١٥) يتسحاق ليڤوش پيريتس (١٨٤٢-١٨٨٥): ولد فى روسيا لأسرة فقيرة. تلقى تعليما يهوديا تقليديا. أسس مجلة "الفجر (هشاحار)"، ليعبر من خلالها عن آرائه التى تعارض التزمت الدينى الذى يحول دون الاقتراب من المجتمع والثقافة الأوربية. من أشهر أعماله روايته "التائه فى دروب الحياة (هتوعيه بداركاى هحاييم)" فى أربعة أجزاء، و"دفن حمار (كڤورات حامور)" و"جزاء الصالحين (جمول هيشيرين)" و"التركة (هيروشا)" وغير ذلك.

للمزيد انظر.

- د. زين العابدين محمود حسن أبو خضرة، الأدب العبرى الحديث السمات والخواطر، ص ٥١-٥٤. (المترجم)

(16) Robert Ezra Park, Race and Culture, Collier-Macmillan, 1964, p 573-376.

(١٧) حنان حيڤير، "القضاء على مواطن الضعف" (لهكوت بعكبو شل أخيلس). دروية آلپايم، العدد الأول، يونيو ١٩٨٩م، ص١٨٦-١٩٣

(١٨) دانى روبنشتاين، احتضان التبنة، "حق العودة" للفلسطينيين (حيبوك هتنيا، "رخوت هشڤوت" شيل هفلسطينيم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٠م، ص١١٥-١٢١.

(١٩) داڤيد جروسمان. ولد عام ١٩٥٤م فى القدس درس الفلسفة والمسرح فى الجامعة العبريه بالقدس بدأ ينشر أعماله عام ١٩٨٠م فى دورية "سيمان كريئا". فاز بالعديد من الجوائز الأدبية فى إسرائيل منها جائزة الجامعة العبرية وجائزة نيومان وغير ذلك. من أهم أعماله 'انظر مادة الحب (عايين عيريخ أهاقا)' و"راتس' و"ابتسامة الجدى (حيوخ هجدى)' و'الزمن الأصفر (هزمان هتسهوڤ)' وغير ذلك.

للمزيد انظر

- Gerschon Shaked (editor), Israeli authors; Ageneral Directory, the institute for the translation of Hebrew writers; Ramat Gan, 1993, p 57.

الفصل الثامن

(١) جرشون شاكيد، "مضطهدون؟ مضطهَدون؟" (رودميم؟ نرداقيم؟)، فى كتابه ليس هناك مكان آخر (إين مكوم آحير)، ص٧٧.

(٢) جيلا رمرز راوخ، 'شخصية العربى فى القصة الإسرائيلية" (دموت هعرقى بسيپوريت هعڤريت)، وقائع المؤتمر العالمى التاسع للعلوم اليهودية، الناشر هاإيجود هعولامى لمدعاى هيهدوت، القدس، ١٩٨٧م، ص٣٩٩.

(٣) ش. ن. أيزنشترت، المجتمع الإسرائيلى وتحولاته (هحڤرا هيسرائيليت بتموروتيها)، دار نشر ماجنس، القدس، ١٩٨٩م، ص١٠٧.

(٤) عاموس أيلون، الإسرائيليون - مؤسسون وأبناء (هيسرائيليم - ميسديم أوڤانيم)، دار نشر شوكان، القدس وتل أبيب، ١٩٧٢م، ص١١١.

(٥) پيرل كتسنلسون (١٨٨٧-١٩٤٤) صحفى وزعيم صهيونى. ولد فى روسيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٠٩م ضمن أفراد موجة الهجرة اليهودية الثانية. كان شخصية بارزة على المستوى الصهيونى بين المستوطنين الصهاينة فى فلسطين. أسس صحيفة داڤار ورأس تحريرها حتى مات.

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص١٩٨. (المترجم)

(٦) جرشون شاكيد، "مضطهدون؟ مضطهَدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، فى كتابه: ليس هناك مكان آخر (إين مكوم آحير)، ص٧٧.

(٧) بوعاز عفرون، "خطير لكنه مطبق" (حريف أفال مجوشام)، يديعوت أحرونوت، ١٢-٦-١٩٧٨م.

(٨) أرييه شاليف، *الانتفاضة - الأسباب والخصائص والتداعيات* (هاانتفاضا - هسيبوت، همافيينيم، فههشلاخوت)، دار نشر ففيروس، تل أبيب، ١٩٩٠م، ١٩-٤١.

الفصل التاسع

(١) بنى موريس، *نشأة مشكلة اللاجئين الفلسطينيين (١٩٤٧م-١٩٤٩م)* (ليدتا شيل بعايات هبليتيم هفلسطينيم (١٩٤٧-١٩٤٩))، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩١م، ص٣٩٦.

(٢) إسرائيل زنجويل (١٨٦٤-١٩٢٦): روائى يهودى إنجليزى وزعيم صهيونى. ولد فى لندن وتزعم النشاط الصهيونى فى انجلترا. أسس "الاتحاد الصهيونى الإقليمى (هستدروت هتريتوريياليستيت هيهوديت)"، ولكنه حل عام ١٩٢٥. عرف بأعماله التى تعالج شئون اليهود. ومن أهم أعماله "حالمو الجيتو" و"أطفال الجيتو" و"مآسى جيتوية".

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص١٥٢. (المترجم)

(٣) أهارون ميجيد، "استيطان غالى جدا" (هتيشفرت يكارا مئود)،دافار، ١٥-٦-١٩٧٩م.

(٤) ايهود بن عيزير، "محتلون ومحاصرون، دراسات فى الأدب الإسرائيلى المعاصر" (پورتسيم فنسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيليت هتسعيرا)، دورية كيشيت، العدد العاشر، ١٩٦٨م، ص١٣٦.

(٥) عاموس أيلون، الإسرائيليون - مؤسسون وأبناء (هيسرائيليم - ميسدبم أوفانيم)، ص٢٧٨..

(٦) "مونولوج شيل دانى هوروفيتس" (حوار ذاتى لدانى هوروفيتس)، هعولام هازه، ٤-١-١٩٧٨م.

(٧) تسفى سوفال، *الرحلة من البلاد الآمنة* (هماساع من هاآريس هموفنحات)، دار نشر عام عوفيد، تل أبيب، ١٩٩٠م، ص٥٧.

(٨) بيتار: اختصار للعبارة العبرية "بريت يوسيف ترومبلدور" التى تعنى بالعربية "منظمة يوسيف ترومبلدور"، أسسها الصهيونى المتطرف زئيف جابوتنسكى (١٨٨٠-١٩٤٠) تأسس أول فرع لهذه المنظمة عام ١٩٢٣م وأنشأ أعضاء هذه المنظمة مجموعة من المستوطنات الزراعية فى فلسطين

للمزيد انظر:

- أفرايم ومناحم تلمى، القاموس الصهيونى (لكسيكون تسيونى)، ص[illegible] (المترجم)

(١) مسرح القسوة: يرمى هذا الاتجاه المسرحى – كما عرفه صاحبه المخرج والمؤلف الفرنسى أنطوانان أرتو (١٨٩٦–١٩٤٨) – إلى إغراق المتفرج في جو أشبه بجو الطقوس الدينية، إلا أنه فى المسرح يتكون من الحركة والإيماءة والضوء والصورة والإيقاع والصوت. وذلك بهدف تحريك وإقلاق أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكظومة في اللاشعوره عنده. فقد أحس بأن البناء اللفظى فى المسرح الأدبى التقليدى، غالبا مايجذب العقل الواعى فى المتفرج، بينما يهمل اللاوعى عنده. وعلى هذا حاول أرتو أن يقلل من أهمية "الكلمة" إلى القدر الذى تصبح فيه مجرد رمز أو فكرة.

للمزيد انظر

– د. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٤م، ص٢٢٣–٢٢٤. (المترجم)

(٢) "البروفيسر ليڤوڤيتس يعتبر سياسة إسرائيل فى لبنان سياسة يهودية نازية" (بروف ليڤوڤيتس مخنيا إيت مدينيوت يسرائيل بلڤانون يهودو–ناتسيت)، يديعوت أحرونوت، ٢١–٦–١٩٨٢.

(٣) دان الماجور شاعر عبرى ولد عام ١٩٣٥م. يكتب ، إلى جانب الأشعار، الأغانى ويؤلف برامج ساخرة ومترجم. نشر مقالات عن الشعر العبرى فى العصر الوسيط والمسرحية العبرية وأعمال بردتشفسكى.

للمزيد انظر

– الموسوعة الإسرائيلية العامة: جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوبيديا هيسرائيليت هكلالت: حداشا – مكيفا)، الجزء الأول، ص٤٠٣. (المترجم)

(٤) أدولف إيخمان (١٩٠٦-١٩٦٢): قائد نازى اتهمته إسرائيل بأنه المسئول التنفيذى عن إبادة ستة ملايين يهودى فى أوربا. كان ضابطا من ضباط النخبة فى الجستابو. فر بعد الحرب العالمى الثانية إلى الأرجنتين ولكن المخابرات الإسرائيلية عثرت عليه وخطفته إلى إسرائيل عام ١٩٦٠م حكمت علية المحاكم الإسرائيلية بالإعدام ونفذت فيه الحكم عام ١٩٦٢م.

للمزيد انظر:

– د. عبد الوهاب كيالى، موسوعة السياسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، المجلد الأول ص٤٢١. (المترجم)

(٥) دان الماجور، "أنا نادم" (أنى منحاريت)، دورية يروشالايم، ١٦–١٢–١٩٨٨م.

(٦) أڤوت يشورون هو الكنية الأدبية للشاعر يحيئيل فرلوبار. ولد عام ١٩٠٤م فى أوكرانيا. هاجر إلى فلسطين عام ١٩٢٥م. استمد موضوعات أعماله الساخرة من طرد العرب من فلسطين وأحداث النازى التى وقعت لليهود فى أوربا، فيعتبر ذلك "نكبة مشتركة". أراد يشورون أن يخلق أسلوبا شعريا جديدا من خلال استخدام كلمات يديشية وعربيه، ومن خلال استخدام لهجة الشارع مع تعمد الوقوع فى بعض الأخطاء اللغوية.

للمزيد انظر:

- الموسوعة الإسرائيلية العامة؛ جديدة وشاملة (هاإنتسيكلوپديا هيسرائيليت هكلاليت؛ حداشا - مكيفا)، الجزء الثاني، ص١٢٨. (المترجم)

(٧) داليا رابيكوڤيتش: شاعرة إسرائيلية معاصرة، ولدت عام ١٩٣٦م في رامات جان. درست في الجامعة العبرية بالقدس. نشرت أولى قصائدها في دورية "أورلوجين". من أهم دواوينها الشعرية "حب البرتقال (أهاڤات تاپوح زاهاڤ)" (١٩٥٩م) و"شتاء قارص (حوريف كاشيه)"(١٩٦٤م) و"الكتاب الثالث (هسيفير هشليشي)" (١٩٦٩م) وغير ذلك. كتبت العديد من الأشعار للأطفال وترجمت العديد من الكتب عن الإنجليزية.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص١٣٠-١٣٥. (المترجم)

(٨) دود ريڤ، "فنانون في عصر الانتفاضة" (أمانيم بعيدان هاانتفاضة)، دورية ستديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠م، ص١٥.

(٩) يتسحاق زامير، "حقوق المواطن وأمن الدولة" (زخويوت هاأدام أوڤيتاحون همدينا)، دورية مشپتيم، العدد ١٩، مايو ١٩٨٩م، ص١٨.

(١٠) شوش ڤايتس، "قطر السم، المانيا على سبيل المثال" (پتريات هاراعال، جرمانيا كماشال)، دورية تيل أڤيڤ، ١٨-٥-١٩٨٩م.

(١١) حاييم جوري: شاعر عبري، ولد في فلسطين عام ١٩٢٣م. خدم في قوات البلماح وشارك في حرب ١٩٤٨م. درس الآداب بالجامعة العبرية بالقدس، وعمل في هيئة تحرير "داڤار" و"لمرحاڤ". من أهم دواوينه الشعرية "زهور نارية" (١٩٤٩م)، و"قصائد الختم" (١٩٥٣م) و"وردة الرياح" (١٩٦٠م) وغير ذلك.

للمزيد انظر:

- نعيم عرايدي، نافذة على الأدب العبري الحديث، ص٨٩-٩٤. (المترجم)

(١٢) شريت فوكس، "اخرج أيها الجمهور" (كاهال حوتسا)، معاريڤ، ١٢-١-١٩٨٤.

(١٣) ميخائيل هندلزلتس، "مشاهدون ومتعاونون" (تسوفيم أومشاتفي پعولا)، هاأريتس، ٤-١٠-١٩٩١.

الملاحق

الملحق الأول

قائمة بالعروض والنصوص المسرحية الواردة فى الكتاب

١٩١١م داڤيد شمعونوڤيتس (شمعونى)، "ليلة فى الكرم" (ليلا بكيريم) ، فى كتابه "الوطن" (موليديت) ، دار نشر مسادا، تل أبيب، ١٩٥٥م، ص ٥١-٩٣.

١٩١٢م ل. أ. أريئيلى (أورلوف)، "الله كريم" دورية "بيشيڤون"، تل أبيب، داڤير. ١٩٩٠م، ص١٧٧-٢٨٤. (عرضت نسخة من مسرحية "الله كريم" فى مهرجات عكا المسرحى عام ١٩٨٢م).

١٩١٥م تشيلا كومركر، "العهد الرابع" (هبريت هرڤيعيت)، دورية بهشيلوح، العدد الثانى عشر، ١٩١٠م-١٩١٢م، ١٤-٢٢، ١٠٦-١١٥، ١٩٣-٢١٠، ٣٢٠-٣٣٠.

١٩١٨م حاييم سورير، "لأول مرة" (لارشونا)، دورية بأداما، العدد الثانى، ١٩٢٠م، ص ٢٨٧-٣١٦.

١٩٢٨م ف. كرشنينيكوف، "يعقوب راحيل" (يعقوف ڤراحيل)، أعدها للمسرح وترجمها: أڤراهام شلونسكى، وأخرجها موشيه هليڤى، وعرضت على مسرح أوهيل.

١٩٢٩م موشيه فوجال، "حكاية محامى" (معسيه بعوريخ -دين)، دار نشر همحبير، ١٩٢٩م.

١٩٣٢م يعقوف آ. يافيه، "النبع" (همعيان)، دار نشر متسفيه، تل أبيب، ١٩٠٢م.

١٩٣٦م ش. شالوم، "طلقات نار على الكيبوتس (دان الحارس)" (يريروت عل هكيبوتس "دان هشومير")، دورية كتاڤيم، العدد السابع، تل أبيب، دار نشر يڤنيه، ١٩٧٦م، ١٤٥-١٩٧.

١٩٣٧م موشيه فوجال وبهرى أفرايم، "أصحاب الصبار - قصص وصور من الواقع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (بعلاى تسبار - سيپوريم وتسيوريم مهوڤاى هاآريتس يسرائيلى)، تل أبيب، دار نشر محابير، ١٩٠٧م ٩٣-١٠٤.

١٩٢٨-٧م شولاميت بتدورى، "المحاكمة" (همشپات)، إخراج ليئوفولد ليندبرج، "المسرح اليد يشى الوطنى"، كما عرضت أيضا فى برلين على مسرح "برلينر كولتوربوند" ١٩٣٨م، كما عرضت أيضا فى نيويورك عام ١٩٣٩م.
شولاميت بتدورى، "المحاكمة" (همشپات)، وارسو، دار نشر كوأوپراتيڤ هشومرى همركازى، ١٩٣٩م.

١٩٤١م يتسحاق عوفير، "المُنْقَذون" (جئوليم) دورية كفار عتا، دار نشر هسفريا عل شيم يعقوڤ زندباك، ١٩٤١م.

١٩٤٢م يهوشوع بر يوسيف، "العجوز" (هزاكين)، حيفا، دار نشر، مفليجيت پوعالى إريتس يسرائيل، فرع حيفا. ١٩٤٢م، ٥٧-٧٥.

١٩٤٢م إيتمار بن-حور، "القسم الذى حُنث" (هشڤوعا شحوللا) دورية بشعايرم نعوليم، القدس، دار نشر رؤوڤين ماس، ١٩٤٢م، ١-٣٥.

١٩٤٢م أهارون فولاك، "نير أڤيزروع"، تل أبيب، دار نشر همحابير، ١٩٤٢م.

١٩٤٥م ماكس برود، ش. شالوم، "دان الحارس" (دان هشومير)، أوپرا للمعد مارك لڤرى، وإخراج موشيه هليڤى، أعد رقصاتها جرترود كراوس، وعرضت فى "هاأوپرا هاإريتس يسرائيليت هعماميت".

١٩٤٧م موشيه تڤنكين، "المنطقة التى خلف الوادى" (هشيتاح معيڤير لوادى)، دورية بمفنيم، العدد الثانى عشر، المجلد الرابع، أكتوبر ١٩٤٧م، ٦٤٧-٦٧٨.

١٩٤٩م موشيه شامير، "الكيلو متر ٥٦"، دار نشر سفريات پوعاليم، مرحاڤيا. عرضها مسرح الهواة فى القدس الذى يحمل اسم "أوروت"، أخرجها موشيه عميئيل عام ١٩٥٥م.

١٩٤٩م يجأل موسينزون، "فى صحارى النقب" (بعرڤوت هنيجيڤ)، إخراج شمعون فينكل، على مسرح هبيما.
يجأل موسينزون، "فى صحارى النقب" (بعرڤوت هنيجيڤ)،تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٩م.

١٩٥٠م ناتان شاحام، سيصلون غدا (هيم ياجيعو ماحار)، إخراج يوسيف ميلو، عرضت على مسرح الكامرى.
ناتان شاحام، سيصلون غدا (هيم ياجيعو ماحار)،تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٤٩م.
وعرضت هذه المسرحية مرتين أخريين: المرة الأولى على مسرح "بيمات هكيبوتس" للمخرجة شولاميت بتدورى ، والمرة الثانية على مسرح الكامرى عام ١٩٧٣م للمخرج ميلو.

نشرت نسخة عام ١٩٧٣م المختلفة عن نسخة عام ١٩٥٠م فيما يتعلق بـ"الموضوع العربى" فى دورية "هبيما"، العدد ٥٦، شتاء عام ١٩٧٣م، ٣-٢٥.

١٩٥٦م موشيه شامير، "حرب أبناء النور" (ملحيميت بنى أور)، إخراج جرشون فلوتكين، وعرضت على مسرح الكامرى.

موشيه شامير، "حرب أبناء النور" (ملحيميت بنى أور)، تل أبيب، دار نشر أور-عام، ١٩٨٩م.

١٩٥٧م موشيه حيكيس، "أحراش الغابة" (حوشات هشمما)، فى كتاب "٧ مسرحيات" (٧ محازوت)، تل أبيب، دار نشر مسادا، ١٩٥٧م، ١٣٣-١٦٣.

١٩٥٨م موشيه شامير، "أساطير اللد" (أجادوت لود)، إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح هاكامرى.

موشيه شامير، "من أساطير اللد" (مأجادوت لود)، مرحاقيا، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٨م، ٣١-١٣٤.

١٩٥٨م حانوخ بر توف، "ستة أجنحة للفرد" (شيش كنافيم لإيحاد)، إخراج أفراهام نينيڤ، وعرضت على مسرح هبيما.

١٩٥٨م موشيه عميئيل، "رمانة بين القلوب" (ريمون بين هلققوت)، تل أبيب، دار نشر هيدير، ١٩٦٨م.

١٩٦١م دان بن أموتس وحاييم حيفير، "أمثال العرب" (مشلاى عاراڤ) إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح الحمام.

١٩٦١م دان بن أموتس وحاييم حيفير، "قنبلة موقوتة" (پتساتسات هزمان)، إخراج شموئيل بونيم، وعرضت على مسرح الحمام.

١٩٦٢م موشيه شامير، "الليلة للرجل" (هليلا لاإيش)، إخراج يوسيف ميلو، وعرضت على المسرح البلدى بحيفا.

موشيه شامير، "الليلة للرجل" (هليلا لاإيش)، دورية "تيئاترون"، العدد ٦، يونيو-يوليو ١٩٦٢م، ٤٥-٦٣.

١٩٦٥م يعقوف بر ناتان، "الحى" (هشخونا)، إخراج يوسيف رودين، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٦٥م شلومو شابا، "أيام ذهبية" (ياميم شيل زاهاڤ)، إخراج يوسيف ميلو، وعرضت على المسرح البلدى بحيفا.

شلومو شابا، "أيام ذهبية" (ياميم شيل زاهاڤ)، دورية "تيئاترون"، العدد ١٦، يونيو-يوليو ١٩٦٥م، ١٩-٤٥.

١٩٦٥م يجآل موسينزون وبيتر دانڤير، "أمسية سعيدة فى حديقة أڤناڤ" (عيريڤ مؤشار بپارك أڤناڤ)، إخراج ديڤيد لڤين، عرضت على المسرح البلدى حيفا.
يجآل موسينزون وبيتر دانڤير، "أمسية سعيدة فى حديقة أڤناڤ" (عيريڤ مؤشار بپارك أڤناڤ)، دورية "تيئاترون"، العدد ١٥، أبريل-مايو١٩٦٥م، ١٧-٣٥.
١٩٦٧م نسيم ألونى، "العفريت" (هشيد)، ضمن برنامج سينما جشاش، إخراج نسيم ألونى.
أڤراهام ديشيه (فشنل) معد، "مقتفى الأثر الشاحب - الكتاب الذهبى" (جشاش حيڤار - سيفير زاهاڤ)، تل أبيب، ١٩٧٥م، ٦٦-٧٠.
١٩٦٩م دان الماجور، "قدسى" (يروشاليم شيلى)، إخراج يوئال زيلبرج، وعرضت على مسرح الخان بالقدس.
١٩٧٠م دان الماجور، "امرأتان" (شتاى ناشيم)، إخراج يوئال زيلبرج، وإنتاج مريام عتسيونى.
١٩٧٠م حانوخ لڤين، "ملكة الحمام" (ملكات هاإمپاتيا)، إخراج ديڤيد لڤين، عرضت على مسرح الكامرى.
حانوخ لڤين، "ماذا يهم العصفور" (ما إيخفات لتسيپور)، تل أبيب، دار نشر سيمان قريئا ڤهكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٧م، "سمتوخا"، ٨٠-٨١.
١٩٧٠م يتسحاق ناڤون، "بستان سفارادى"، إخراج يوسيف ميلو، عرضت على مسرح بيموت.
يتسحاق ناڤون، "بستان سفارادى"، دورية باما، العدد ١٢٦، ١٩٩١م، ٥-٦٠.
١٩٧٠م محمد وتد، "التعايشن حديث للعرب" (دو-كيوم، سيح عارڤيم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.
١٩٧٢م كوڤى نيف وأفرايم سيدون وب. ميخائيل، "كيف نبدو" (إيخ أنو نرئيم)، إخراج عدنا شڤيت، عرضت فى نادى مسرح بيموت.
١٩٧٣م إيلان رونين ومايكل الپردس، إعداد مسرحى وإخراج لمقابلات صحفية أجراها دان مرجليت وماتاى جولان، "مدينة واحدة" (عير أحات)، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
١٩٧٣م مريام كينى، "العودة" (هشيڤا)، إخراج عوديد تئومى، عرضت على مسرح الكامرى رقم ٢.

(نشرت نسخة أخرى عام ١٩٧٥م).

١٩٧٤م هليل ميتليونكت، "الأمل الأخير لشارع نحمانى" (هتكفا هاأحرونا شيل رحوف نحمانى). إخراج هليل نئمان، عرضت على مسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.

١٩٧٤م يهوشوع سوبول، "سيلفستر ٧٢" إخراج نولا تشلتون، عرضت على مسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.

١٩٧٥م مريام كينى، "العودة" (هشيفا)، إخراج توم ليفى، عرضت على مسرح بئر السبع.

١٩٧٥م يهوشوع سوبول، "الجوكر" ، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.

١٩٧٥م يوسيف موندى، "حاكم أريحا" (موشيلياريحو)، إخراج ديفيد مختار، عرضت على مسرح الكامرى رقم ٢ (وستعرض أيضا عام ١٩٨٦م).

يوسيف موندى، "حاكم أريحا" (موشيل ياريحو)، تل أبيب، دار نشر عخشاف، ١٩٧٥م.

١٩٧٥م رامى روزين، "فشكولنيك"، إخراج أهارون الموج، عرضت على مسرح الخان بالقدس.

رامى روزين، "فشكولنيك"، القدس، دار نشر جليليئو، ١٩٧٨م.

١٩٧٦م يهوشوع سوبول، "ليلة العشرين" (ليل هعسريم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢.

يهوشوع سوبول، "ليلة العشرين" (ليل هعسريم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.

١٩٧٧م هليل ميتليونكت، "مياه الأعماق" (ماى تهوم)، إخراج عمرى نيتسان، عرضت على مسرح هبيما.

هليل ميتليونكت، "مياه الأعماق" (ماى تهوم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٩م.

١٩٧٨م دانى هوروفيتس، "تشارلى كتشارلى"، إخراج المؤلف وإيلان رونين، عرضت على مسرح الخان بالقدس. (قدم أول عرض عام فى ديسمبر ١٩٧٧م).

دانى هوروفيتس، "تشارلى كتشارلى"، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٢م.

١٩٧٨م أ. ب. يهوشوع، ونولا تشلتون، "نعيم"، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٣.

١٩٧٨م راتب عوادة، "مستأجر من الباطن" (دايار مشنيه)، إخراج بنيامين تسيمح،

عرضت على مسرح هبيما، مسرح رقم ١.

١٩٧٨م متاى رجف، "موسى والفرعونية" (موسا ڤهپرعونيت)، إخراج دودو برسلقى، عرضت على مسرح هبيما، مسرح رقم ١.

١٩٧٨م عدنا زرتسكى، بلها ماس ومكرم خورى، "ثقب فى الجدار" (حور بكير)، أعدها للمسرح وترجمها: أنطوان شماس، إخراج بلها ماس، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٣.

١٩٧٨م شموئيل أميد، "شركاء فى السكن" (شوتافيم بديرا) إخراج المؤلف، (وستعرض أيضا عام ١٩٨٥م).

١٩٧٨م موتى براخن، إعداد مسرحى لمسرحية جيمس ساوندرس، "الجيران" (شخينيم)، إخراج المعد، عرضت على مقهى المسرح "فرجود" بالقدس.

١٩٧٩م يعقوڤ شبتاى، "الآكلون" (أوخليم) إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الخان بالقدس.

١٩٧٩م اتول فوجارد، "صلة الدم" (كيشير دام)، ترجمها إلى العبرية: عيدا بن ناحوم، إخراج عميت جازيت، عرضت على المسرح البلدى ببئر السبع.

١٩٨٠م دان إيلان، "اليوم السابع" (هيوم هشڤيعى)، إخراج أتى رزنيك، فرقة نيجيف التابعة لمسرح الكيبوتس.

١٩٨٠م إيلان رونين، إعداد مسرحى لرواية الكاتب الروائى سامى ميخائيل "حماية" (حاسوت)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الخان بالقدس.

١٩٨٠م يجآل موسينزون، "المتجسسون على راحاڤ الزانية فى چوريكو"(همرجليم عل راحاڤ هزونا بچوريكو)، تل أبيب، دار نشر رمدور – أورى شلجى، ١٩٨٠م.

١٩٨١م يوسيف موندى، "العودة إلى أى مكان" (هشيڤا لشوم مكوم)، إخراج المؤلف، عرضت على مسرح تسڤتا.

يوسيف موندى، "العودة إلى أى مكان" (هشيڤا لشوم مكوم)، تل أبيب، دار نشر پروزا، ١٩٨١م.

١٩٨١م عوديد كوتلر، "الشكسبيرى" (شكسبيرمينت)، عرض مسرحى عن "روميو وچولييت" للكاتب الإنجليزى "وليم شكسبير"، إخراج عوديد كوتلر، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

١٩٨١م داليك ڤولينيتس، "الفصيلة ٣، الفرقة ١" (محلاكا ٣، كيتا ١)، إخراج إيتسيك ڤينجارتن، عرضتها الفرقة المسرحية بالمركز المسرحى فى نڤيه تسيديك.

١٩٨١م هليل ميتليبونكت، "الجنود خرجوا إلى الطريق" (حياليم ياتسئوا لديريخ)، إعداد لمسرحية المؤلف ڤيليس هول وعنوانها "البدين، والطويل والقزم" (هشامين، هاآروخ ڤهجوتس)، إخراج هليل نئمان، عرضت على مسرح مسيخوت.

١٩٨١م يهوشوع سوبول، "آخرالعمال" (آحارون هپوعاليم)، إخراج نولا تشلتون وجدى رول، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨١م مريام كينى، "مثل رصاصة فى الرأس" (كمو كادور باروش)، إخراج توم ليڤى، عرضت على مسرح تسڤتا.

١٩٨١م توفيق فياض، "بيت متنازع عليه" (بايت مسوخساخ)، ترجمها إلى العبرية وأداها: راتب عوادة، إخراج يتسحاق (بابى) نئمان، عرضت على مسرح تسڤتا.

١٩٨١م غسان كنفانى، "أبطال فى الشمس" (جڤاريم بشيميش)، إخراج فؤاد عواد، قسم فن المسرح بجامعة تل أبيب.

١٩٨٢م أورى فستر، إعداد لمسرحية ل. أ. أريئيلى "الله كريم"، إخراج المعد أورى فستر، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا عام ١٩٨٢م.

١٩٨٢م أتول فوجارد، "بانزى يموت" (بانزى ميت)، إخراج ڤيلاديمير ميرودن، عرضت على مسرح الخان بالقدس.

١٩٨٢م حانوخ لڤين، "الوطنى" (هپتريوت)، إخراج عوديد كوتلر، عرضت على مسرح نڤيه تسيدك، حانوخ لڤين، "ماذا يهم العصفور"، ١٠٢-١٣٨.

١٩٨٢م هليل ميتليپونكت، "بقالة" (مخوليت)، إخراج عميت جازيت، عرضت على مسرح هبيما.
هليل ميتليپونكت، "بقالة" (مخوليت)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٢م.

١٩٨٢م يتسحاق بوتون، "أعداء" (أويڤيم)، إخراج حاڤا أورتمان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٢م مريام كينى ورياض مساروه، "هم" (هيم)، إخراج چوزيف تشايكن، عرضهتا فرقة مسرح نڤيه تسيديك.
هليل ميتليپونكت، "ثرثرة فوق النيل" (پتفوتيم عل هنيلوس)، إعداد مسرحى لرواية نجيب محفوظ، إخراج هليل نئمان، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

١٩٨٢م يوسيف موندى، "المسيح" (هماشيح)، إخراج يوسيف موندى، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٨٢م يوسيف موندى، "المسيح" (هماشيح)، تل أبيب، دار نشر ستقيات - عخشاف، ١٩٨٢م.

١٩٨٣م يوسيف موندى، "نصب مقلوب" (أندرتا هفوخا)، إخراج يوسيف موندى، عرضت على مسرح يوقال ومسرح نقيه تسيديك.

يوسيف موندى، "نصب مقلوب" (أندرتا هفوخا)، فى "ليالى فرانكفورت السعيدة" (ليلوت فرانكفورت هعليزيم)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان، ١٩٨٨م، ٧-٥٢.

١٩٨٣م سامى ميخائيل، "أرواح فى الدور السفلى" (شيديم بمرتيف)، إخراج عميت جازيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

١٩٨٣م يجآل عزراتى، "اللاعبون الاحتياط" (سحكانى ميلوئيم)، إخراج ديڤيد معيان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٣م يعنكيلا يعكوڤسون، "الشعار تورتة" (سيسما عوجات كيريم)، إخراج نيكول كيسيل، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨٣م روت حازان، "حادثة حدودية" (ميكريه جڤول)، إخراج روت حازان، عرضت على مسرح تسڤتا.

١٩٨٣م شمعون ريكلين، "أسود أبيض رمادى" (شاحور لاڤان آفور)، إخراج أڤراهام دانا، عرضت على مسرح الأطفال والشباب.

١٩٨٣م أتول فوجارد، "هاى"، أعدها للعبرية والعربية: أنطون شماس، إخراج عميت جازيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، بالعبرية والعربية.

١٩٨٣م أوربيديس وجان بول سارتر، "نساء طروادة" (نشاى ترويا)، ترجمها إلى العبرية: إيلى ملكا، إخراج هوليك فرايتاج، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٨٣م يتسحاق جورمازانو جورين، "نخيل وأحلام" (دكاليم ڤحلوموت)، إعداد لقصتين من تأليف سامى ميخائيل، الأولى تحمل عنوان "عاصفة بين النخيل" (سوفا بين هدكاليم)، والثانية بعنوان "الأكشاك والأحلام" (يحونيم ڤحلوموت)، إخراج يتسحاق جورمازانو جورين، عرضت على مسرح الأطفال والشباب.

١٩٨٣م يتسحاق جورمازانو جورين، "نخيل وأحلام" (دكاليم ڤحلوموت)، دورية باما، العدد ٩٤، مارس ١٩٨٣م، ٦٩-١٠٦.

أعضاء فرقة الحكواتى، "محجوب، محجوب" إخراج فرانسوا أبو سالم، عرضت على مسرح تسڤتا بالعربية.

١٩٨٣م فرانسوا أبو سالم، "يوم على" (يومو شيل على)، عرضت على المركز المسرحى "نقيه تسيديك" بالعربية.

١٩٨٣م أعضاء فرقة الحكواتي، "ألف ليلة وليلة من ليالى رامى الحجارة" (إليف ليلا قليلا مليلوت زوريك أقانيم)، إخراج فرانسوا أبو سالم، عرضت على المركز المسرحى "نقيه تسيديك" بالعربية.

١٩٨٣م دانيال لفين ويونى لاهاف، "كلهم كانوا غرباء عن نعمى...أو شواطئ سويسرا" (كولام هايو بناى حوتس منعمى...أو حوفى شڤاتسريا)، أعدها للمسرح وأخرجها: ميخائيل جورڤيتس، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨٤م هليل ميتليپونكت (محرر) وآڤى عوز وعمرى نيتسان (جمع المادة)، برتولد بريخت أرثور كستلر ومواد وثائقية "فطر السم" (پتريات هاراعال)، إخراج عاميت جزيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب.

١٩٨٤م هليل ميتليپونكت ويهوشوع سوبول، "العامود الخشبى" (عامود هعيتس)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح تسقتا.

١٩٨٤م أدمون شحادة، "عائلة فى العاصفة" (مشپحا بسعارا)، إخراج يوسف فارح، عرضت على مسرح بيت هجيفين.

١٩٨٤م هليل ميتليپونكت، "الفتاة والموت" (هعلما ڤهماڤيت)، إخراج هليل ميتليپونكت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب.

١٩٨٤م شموئيل أميد، "شركاء فى السكن" (شوتافيم بديرا)، مسرح خاص.
يهوشوع سوبول، "الفلسطينية" (هپلستينيت)، إخراج جداليا باسار، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

١٩٨٥م يهوشوع سوبول، "الفلسطينية" (هپلستينيت)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٥م.

١٩٨٥م هليل ميتليپونكت، "انفصال مؤقت" (پيرود زمانى)، إخراج هليل ميتليپونكت، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٨٥م هليل ميتليپونكت، "انفصال مؤقت" (پيرود زمانى)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٥م.

. يتسحاق (بابى) نئمان، "يعقوب وعيسى" (يعقوڤ ڤعيسو)، إخراج يتسحاق (بابى) نئمان، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٥م صموئيل بكيت، "فى انتظار جودو" (محاكيم لجودو)، ترجمها إلى العربية

والعبرية: أنطوان شماس، إخراج إيلان رونين، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. المسرح رقم ٢، والمركز المسرحي في وادى صليب بالعبرية والعربية.

١٩٨٥م سلفومير مروچاك، "الحفل" (مسيڤا)، ترجمها إلى العربية والعبرية بعنوان "الحفلة": أنطون شماس، إخراج نولا تشلتون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. المسرح رقم ٢، والمركز المسرحي في وادى صليب بالعبرية والعربية.

١٩٨٥م كوڤى نيڤ، "كرمبو في أرض الأعداء" (كرمبو باريتس هاأويڤيم)، إخراج يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح نڤيه تسيديك.

١٩٨٦م يوسيف موندى، "حاكم أريحا" (موشيل ياريحو)، إخراج يتسحاق (بابى) نئمان، عرضت على مسرح تسڤتا.

١٩٨٦م أڤراهام شوشنر، "النفط" (نيفيت)، إخراج جادى عنبر، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٦م أڤراهام شوشنر، "النفط" (نيفيت)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٠-٨١، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٦م، ٣٦-٤٥.

١٩٨٦م دانى هوروڤيتس، "إلى الخارج" (هحوتسا)، إخراج جوزيف تشايكن، عرضت على مسرح تسڤتا.

١٩٨٦م دانى هوروڤيتس، "حكايات يحزكيئيل فايرمان" (عليلوت يحزكيئيل فايرمان)، إخراج يعقوڤ راز، عرضت على مسرح الخان بالقدس.
دانى هوروڤيتس، "حكايات يحزكيئيل فايرمان" (عليلوت يحزكيئيل فايرمان)، تل أبيب، دار نشر پروزا، ١٩٨٦م.

١٩٨٦م أ. ب. يهوشوع. "متعلقات" (حفاتسيم)، إخراج جداليا باسار، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.
أ. ب. يهوشوع. "متعلقات" (حفاتسيم)، تل أبيب والقدس، دار نشر شوكان، ١٩٨٦م.

١٩٨٦م أميل حبيبى، "المتفائل" (هاأوپتيمست)، أعد الرواية للمسرح محمد بكرى ومازن غطاس، وترجمها إلى العبرية: رامى ليڤنيه، إخراج مازن غطاس وإيلان توران، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. المسرح رقم ٢، بالعبرية والعربية.

١٩٨٦م يهوشوع سوبول، "ملك إسرائيل" (ميليخ يسرائيل)، إخراج عاميت جازيت، عرضت على المسرح البلدى بحيفا. ونادى المسرح.

١٩٨٦م هليل ميتلپونكت، "مامى"، إخراج هليل ميتلپونكت، وعرضت على مسرح تسڤتا. وصدرت على شرائط مسموعة وشرائط مرئية.

١٩٨٦م هليل ميتلپونكت، "المهجورون" (نتوشيم)، إخراج هليل ميتلپونكت، وعرضت على مسرح بيت ليسين بميناء يافا.

١٩٨٦م تامير جرينبرج، مزمور لداود (مزمور لديڤيد)، إخراج جاك مسينجر، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

تامير جرينبرج، مزمور لداود (مزمور لديڤيد)، دورية عيتون ٧٧. العدد ٨٠-٨١، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٦م، ٥٣-٦٠.

١٩٨٦م حنان ياڤين، "الممثلون" (سحكانيم)، إعدا مسرحي لمسرحية جيمس ساوندرس، إخراج حنان ياڤين، وعرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٦م دانيئيلا كرمي، "الإنفجار في شارع أهلن" (هپيتسوتس بارحوف أهلن)، إخراج حجيت رخابي-نيكوليڤسكي، عرضت على مسرح الأطفال والشباب.

١٩٨٦م نينو دينترونا وجاكومو راڤيكيڤ، "اثنان على سقف منعزل" (شنايم عل جاج بوديد)، ترجمها إلى العبرية: حنا عاميت كوخاڤي، وأخرجها نينو دينترونا وجاكومو راڤيكيڤ، وعرضت على مسرح الأطفال والشباب.

١٩٨٦م غسان عباس، "ليس الأمر مريحا" (لو ناعيم)، عرضت لليلة واحدة على المسرح المفتوح التابع لمسرح تسڤتا.

١٩٨٦م راتب عوادة، "هذه هي يافا" (زوهي يافو)، إخراج راتب عوادة تحت رعاية مسرح نيڤيه تسيديك.

١٩٨٦م شموئيل هسفري، "العلماني الأخير" (هحيلوني هاآحارون)، إخراج شموئيل هسفري، عرضت على مسرح الكامري، مسرح رقم ٣.

١٩٨٦م أوجوست ستريندبرج، "الأنسة جولي" (مدموزيل جولي)، ترجمها إلى العبرية: يهوشوع سوبول، إخراج جداليا باسار، وعرضت على المسرح البلدي بحيفا.

١٩٨٧م يتسحاق بوتون، "حمدو وابنه" (حمدو أوڤنو)، إخراج زخريا توڤي، عرضت على مسرح هسيمتا.

١٩٨٧م موتي بهراڤ، "الغزاوية" (عزتيم)، إخراج موتي بهراڤ، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٧م حجيت يعري، "داعرة صهيونية" (زونا تسيونيت)، إخراج حجيت يعري، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٧م أوريئيل يرميا، "يوجد في الأسمنت شئ ما " (يش بتيح)، إخراج ڤيكتور عيتير، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٧م ديڤيد جروسمان، :الزمن الأصفر: (هزمان هتسهوڤ)، إعداد مسرحي

وإخراج آلا الترمان، عرضت على مسرح يوڤيل فى نقيه تسيديك.

١٩٨٧م حاييم مريان، "حكايات ماكس وموريس وبالا، العربى موردوخ والحصان زڤيشك" (عليلوت ماكس وموريس وبالا، هاعرڤى موردوخ ڤهسوس زڤيشك)، إخراج ميخائيل جورڤيتس، عرضت على المسرح البلدى بحيفا ومسرح بيت ليسين.

١٩٨٧م موتى لرنر، "آلام المسيح" (حڤلاى همشيح)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الكامرى.

موتى لرنر، "آلام المسيح" (حڤلاى همشيح)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٨م.

١٩٨٧م يهوشوع سوبول، "عرض القدس" (سندروم يروشالايم)، إخراج جداليا باسار، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

يهوشوع سوبول، "عرض القدس" (سندروم يروشالايم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٧م.

١٩٨٧م دانيئيلا كرمى، أُعدت قصتين للمسرح بعنوان "لم أطلق النار أبدا على الفيل" (معولام لو ياريتى بييل)، عن قصتين الأولى بعنوان "صمت البحر" (شتيكات هيام) للمؤلف چان برلير والثانية بعنوان "اطلق النار على الفيل" (ليروت بيبيل)، للمؤلف جورج أورڤول، إخراج شولى كوهين، عرضت على مسرح نقيه تسيديك.

١٩٨٧م ممثلو مسرح الحكواتى، فكرة وبحث إبراهيم حلايلة، "العبيد يتجهون للغرب" (هعڤاديم هولخيم معراڤا)، إخراج راضى شحادة، عرضت هذه المسرحية باللغة العربية.

١٩٨٧م فرانسوا أبو سالم، وجاكى لوڤيك، "قصة قرية شيماع" إخراج فرانسوا أبو سالم، عرضت على مسرح الحكواتى باللغة العربية.

١٩٨٧م أ. ب. يهوشوع، "السيد مانى – الحديث الثالث" (مار مانى – هسيحا هشليشيت)، إخراج إيلان توران، عرضت على المسرح البلدى بحيفا.

١٩٨٨م بنى رباش، "واحد منا" (إيحاد مشلانو)، إخراج إيتسيك ڤاينجارتن، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨٨م يوسف شيلوح وموشيه كليف، إعداد مسرحى لبعض الأشعار والقصص الفلسطينية بعنوان "الرحلة" (هماساع)، إخراج موشيه كليف، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨٨م شموئيل هسفرى، إعداد مسرحى لرواية سامى ميخائيل "بوق فى الوادى"

(حتسوتسارا بوادى)، إخراج شموئيل هسفرى، عرضت على مسرح بيت ليسين.

١٩٨٨م ديفيد معيان، "ذكريات الجيل الثانى، فى أحضان البلدة القديمة" (زخرونوت دور شينى، بحيك هاعير هعاتيكا)، إخراج ديفيد معيان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا. ومركز المسرح التجريبى فى عكا.

١٩٨٨م دانى هوروفيتس وغسان عباس، "انقذنى ياإلهى من وطنى" (الوهيم تتسيل أوتى ممولدتى)، إخراج ددى بلنكشتاين، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٨م إ. ف. تشيكوف، "جنة الكرز" (جان هدوفدفنيم)، ترجمها إلى العبرية. نيلى ميرسكى، إخراج عمرى نيتسان، وعرضت على مسرح هبيما.

١٩٨٨م "الحمير" (حاموريم)، رقص وتنفيذ: درور ونير بن جيل، (رقص).
دانيئيلا كرمى، "طالما تعيش طوال الوقت فى الكون لتقطف الخوخ" (كول هزمان شبعولام لكتوف شزيفيم)، إخراج نولا تشلتون، عرضت على مسرح الكامرى، مسرح رقم ٢.

١٩٨٨م يسرائيل همئيرى، "نقيق" (كركوريم)، إخراج أرييه الدر، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٩م يوسيف موندى، "يغلقون الليلة" (سوجريم إيت هليلا)، إخراج يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح الكامرى، مسرح رقم ٢.

١٩٨٩م يوسيف موندى، "يغلقون الليلة" (سوجريم إيت هليلا)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.

١٩٨٩م روت حازان، "فرديلا تذهب إلى الشعب" (فرديلا هوليخيت إلى هعام)، إخراج روت حازان، عرضت على مسرح الكيبوتس.

١٩٨٩م تسفيكا كورمان، إعداد مسرحى لنصوص أدبية فلسطينية بعنوان "جنود البحر" (حياليم شيل مايم)، إخراج تسفيكا كورمان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٨٩م حنان پيليد، "الصديقة" (حفيرا)، إخراج عاميت جازيت، عرضت على مسرح الخان بالقدس.

١٩٨٩م سامى ميخائيل، "التوأم" (تيئوميم)، إخراج رامى دنون، عرضت على المسرح البلدى بحيفا، المسرح رقم ٢، والمركز المسرحى فى وادى صليب.

١٩٨٩م يوسيف موندى، "قلبى فى الغرب" (ليبى بمعراف)، إخراج يوسيف موندى، عرضت على مسرح هسيمتا.

١٩٨٩م يتسحاق لئور، "أفرايم يعود إلى الجيش" (أفرايم حوزير لتساڤا)، إخراج أتى رزنيك، عرضت على مسرح تسڤتا.
يتسحاق لئور، "أفرايم يعود إلى الجيش" (أفرايم حوزير لتساڤا)، تل أبيب، دار نشر تيمون، ١٩٨٧م.

١٩٨٩م سينى پيتير وآخرون، "يرون المضاعف" (روئيم كافول)، إخراج دانيئيل تشملي، عرضت فى سان فرانسيسكو، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان إسرائيل المسرحى لعام ١٩٩٠م.

١٩٨٩م رامى بئير، إعداد الرقص فى العمل، "سجل الاحتياط" (يومان هملوئيم)، عرضتها فرقة الرقص الكيبوتسية، وقد وظفت فى ذلك الديوان الشعرى لتسڤيكا شتاينقلد وعنوانه "أشعار هادئة فى البرنامج جـ" (شيريم شكيتيم بريشيت جيميل)، تل أبيب، دار نشر يارون جولان، ١٩٨٩م.

١٩٨٩م سعد الله ونوس، "رأس جابر" (روشو شيل جابر)، إخراج فؤاد عواد، عرضت على مسرح بيت هجيفين، وضمن فعاليات مهرجان عكا باللغة العربية.

١٩٨٩م شولاميت لاپيد، "رحم فندقى" (ريحيم پوندكى)، إخراج إيلان رونين، عرضت على مسرح الكامرى.
شولاميت لاپيد، "رحم فندقى" (ريحيم پوندكى)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩٠م.

١٩٩٠م رياض مساروه وأميل هبو، "الموجة التاسعة" (هجل هتشيعى)، إخراج ماكس فارفوندرى ورياض مساروه، عرضت على مسرح مركز البحث والتدريب المسرحى فى لياج ببلجيكا، وعرضت كذلك على مسرح مركز الثقافة الحضرية بالناصرة، وقدمت باللغة العربية.

١٩٩٠م إيلان حاتسور، "الملثمون" (رعوليم)، إخراج رامى دانون، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.
إيلان حاتسور، "الملثمون" (رعوليم)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٩١م.
أورى ريمون، "محطة التزود بالوقود" (تحانات هديليك)، إخراج ميخال فورات، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٠م أورى ريمون، "محطة التزود بالوقود" (تحانات هديليك)، حيفا، دار نشر همحبير، ١٩٩٠م.

١٩٩٠م يوناتان دوڤوسرسكى، "الأخوة ماركس فى الكوميديا التوراتية البندقية، البندقية!" (هاأحيم ماركس بكوميديا هتاناخيت ڤينتسا، ڤينتسا!)، إخراج

أقراهام دانا، عرضت على مسرح مهرابا.

١٩٩٠م الفرقة المسرحية، "خالد أبو على متزوج من اثنتين" (خالد أبو على ناسوى لشتايم)، إخراج مونى يوسيف، عرضت على مسرح الفرقة المسرحية بجوار المركز المسرحى فى عكا.

١٩٩٠م يتسحاق بن نير، "السراب" (تعتوعون)، إعداد مسرحى وإخراج إيلان توران، عرضت على مسرح الكامرى.

١٩٩٠م يجأل عزراتى وسينى پيتير، "يرقصون هذا المساء" (هاعيريف روكديم)، إخراج يجأل عزراتى وجابى الدور، عرضت على خشبة "المسرح المحلى"، وضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩١م دان بن أموتس، "قصص أبو نمر" (سيپورى أبو نمر)، إخراج وتمثيل. دودو الهرر، عرضت على مسرح تيئترونتو.

دان بن أموتس، "قصص أبو نمر" (سيپورى أبو نمر)، تل أبيب، سلسلة كتب "متسيئوت"، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٢م.

١٩٩١م دڤيد معيان، "العمل يجعلك حرا فى أوربا" (أربايت ماخت فراى بأوربا)، عرضت على خشبة المركز المسرحى فى عكا، وكان أول عرض لها ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩١م يتسحاق جورمازانو جورين، "موليير مصر" (موليير متسرايم)، إخراج يتسحاق جورمازانو جورين ورموتى أڤربوخ، عرضت على مسرح هكوما هشليشيت.

١٩٩١م محمد الماغوط، "العرض يجب أن يستمر" (ههتساجا حايڤيت لهيماشيخ)، إعداد مسرحى وإخراج: مكرم خورى، عرضت باللغة العربية على مسرح بيت هجيفين.

١٩٩١م جلعاد عڤرون، "يهو"، إخراج حنان شانير، عرضت على مسرح هبيما.

هليل ميتلپونكت، "سمارا" مسرحية أوبرالية، إخراج هليل ميتلپونكت، إنتاج خاص.

١٩٩٢م يوسيف موندى، "مهاجر يذهب ويعود" (مهجير عوڤير ڤشاڤ)، إخراج يسرائيل جوريون، عرضت على مسرح الكامرى.

١٩٩٢م حنا مينا، "الخطاف" (هعوجين)، إعداد مسرحى: محمد بكرى، وترجمها للعبرية: رامى ليڤنا، إخراج منير بكرى، عرضت على مسرح تيئترونتو.

١٩٩٢م عدنان ترابشا، "العكش"، إخراج رياض مساروه، عرضت ضمن فعاليات مهرجات العروض لليلة واحدة بالعربية، وعلى مسرح بيت هجيفين باللغة

العربية أيضا.

١٩٩٢م أنطوان شلحات، "عامود الكهرباء" (عامود هحشمال)، إخراج سالم داو، عرضت ضمن فعاليات مهرجات العروض لليلة واحدة بالعربية، وعلى مسرح بيت هجيفين باللغة العربية أيضا.

١٩٩٢م أفيفا جالي، "المأساوي والعبثي، مسرحيات قصيرة" (هتراجي فهاأفسوردي، محازوت كتساريم)، بيت إيل، دار نشر سفريات بيت إيل، ١٩٩٢م.

١٩٩٢م دانيئيل يونو، "لماذا" (لاما)، إخراج أرييه الدر، عرضت ضمن فعاليات "أسبوع المسرح الأصيل"، كما عرضت أيضا على مسرح هسيمتا.

١٩٩٢م إيلان حاتسور وإيلان شاينفلد، "هاي ريمونا"، إخراج ريفي فيلدميسير، عرضت على مسرح الكامري، مسرح رقم ٢.

١٩٩٢م نينو دينترونا وجاكومو رافيكيف، "أثنان على سطح منعزل" (شنايم عل جاج بوديد)، إخراج يوئال دروري، عرضت على خشبة مسرح الأطفال والشباب باللغتين العربية والعبرية.

١٩٩٢م روفي فورات شوفال ويوني لاهاف، "نعمي"، إخراج زخريا توفي، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٢م أميل حبيب، "أم الروبابكيا"، ترجمها إلى العبرية: ساسون سوميخ، إخراج يوسف أبو وردة، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا باللغة العربية وتم الإعداد لعرضها باللغة العبرية.

١٩٩٢م حاجيت ياعري، "عبير"، إخراج حاجيت ياعري، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٢م تلما اليجون وميخال فيريد، إعداد مسرحي لرواية الكاتب فولكر لودفيج "أجازة كهذه" (حوفشا كازو)، إخراج حاجيت رخابي، عرضت على خشبة مسرح الأطفال والشباب.

١٩٩٢م س. يزهار، "خربة خزاعة" (حربات حزاعا)، إعداد مسرحي: تامي لوفيتش وباروخ درور، إخراج تامي لوفيتش، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٢م فبلو زالتسمان، "أوتوبيس التعايش" (حافلة دو كيوم)، إخراج فبلو زالتسمان، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٢م روعي رشعاس، "الكمين ٨٢" (ميلكود ٨٢)، إخراج حنا هراري، عرض لمرة واحدة في دورة التمثيل بقسم الفن المسرحي، بجامعة تل أبيب.

١٩٩٢م محمود درويش، "ذكرى للنسيان" (زيخيز لشيخا)، ترجمها إلى العبرية: سلمان مصالحة، أعدها للمسرح: عماد جبران، إخراج موسى زحالقة،

عرض لمرة واحدة فى دورة التمثيل بقسم الفن المسرحي، بجامعة تل أبيب.

١٩٩٣م جورج إبراهيم، "ملابس الملك المُجَدَّدة" (بجداى هميليخ همحوداشيم)، ترجمها إلى العبرية: حموتال بن زئيف، أعدها مسرحيا وأخرجها سليم داو، عرضت على مسرح بيت هجيفين باللغتين العربية والعبرية.

١٩٩٣م مريام ياحيل ڤكس، بحث بالاشتراك مع سلوى نكارى حداد، "الحجر الأول" (هاإيڤين هارشونا)، إخراج مكرم خورى، عرضت على مسرح تيئتروننتو باللغتين العربية والعبرية.

١٩٩٣م يوڤال زوهار، "كيف يتصرف العربي" (إيخ عوسيه عرڤي)، إخراج عيمنوئيل بينتو، عرضت ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٣م بلها فلدمان، إعداد مسرحي وإخراج "امرأة تحت كرمته" (إيشا تاحات جفنو)، عرضت على مسرح بيمما، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٣م إيلانا هيمرمان وروليِ روزين (محررتان)،"شعراء لن ينظمون الشعر" (مشورريم لو يختڤو شيريم)، إخراج سينس پيتيتر، عرضت على مسرح تسڤتا، وعلى مسرح الكيبوتس وعلى مسرح مدرسة الفنون المسرحية التابعة لسيمنار المستوطنات الكيبوتسية، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٣م الطيب صالح، "موسم الهجرة إلى الشمال" (عونات هنديدا إيل هتسافون)، إعداد مسرحي وتمثيل محمد بكرى، إخراج منير بكرى، عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٣م دانى روزنفلد، "الاغتراب" (نيكور)، إخراج دانى روزنفلد، عرضت ضمن فعاليات مشروع المسرح اليهودى العربى الذى يعمل تحت رعاية المراكز الطائفية فى عكا، كما عرضت أيضا ضمن فعاليات مهرجان عكا.

١٩٩٣م دوني يوسف، "ديوان"، عرضتها فرقة المسرح العربي التابعة لمدينة عكا – والتي تعمل بجوار مسرح عكا – ضمن فعاليات مهرجان عكا

١٩٩٣م د. عبد الغفار مكاوي، "الليل والجبل" (هلايلا فهاهار)، ترجمتها إلى العبرية [illegible] عرضتها مسرح الخان بالقدس.

١٩٩٣م [illegible] إخراج [illegible]، عرضتها مسرح [illegible]

١٩٩٣م [illegible] عام ١٩٩٣م.

١٩٩٣م [illegible] ورابدة غزال وكورين دركوف وإيمان عون،

"دوائر" (معجاليم)، إخراج شاى بر يعقوف وإيشيت عفرا، عرضت على مسرح هبيما.

١٩٩٤م وليم شكسبير، "روميو وجولييت"، ترجمها إلى العبرية: إيهود منور وحسن برغوثى، أخرجها فؤاد عواد وعيران بنيئيل، عرضت على مسرح الخان بالقدس، كما عرضت أيضا على مسرح القصبة.

١٩٩٤م جبريئيل بن سمحون، "١٩٤٨"، تل أبيب، دار نشر مريون.

١٩٩٤م مازن غطاس، إعداد مسرحى لرواية "حماية" للكاتب سامى ميخائيل، "الارتباك" (ماقوخ)، ترجمها إلى العربية: سلمان ناطور، إخراج مازن غطاس، عرضت بالعربية على مسرح بيت جيفين.

الملحق الثاني

قائمة مختارة من المصادر والمراجع

أ- عن النصوص والعروض المسرحية والأفلام

أولا: المسرحيات

- يعري، أفراهام، "المسرحية العبرية الأصيلة والمترجمة من بدايتها حتى الآن" (همحازيه هعقرى هـمكورى فهمتورجام ميريشيتو فعد هيوم)، ببليوجرافيا، القدس، الناشر قسم شئون الشباب والطليعي التابع للاتحاد الصهيوني (همحلاكا لعنياناى هنوعار فهيحالوتس شيل هـهستدروت هتسيونيت)، ١٩٥٥م.
- لاهاد، عزرا، "المسرحية العبرية الأصيلة والمترجمة - ببليوجرافيا" (همحازيه هعقرى بمكور أوفترجوم - ببليوجرافيا)، القدس، مركز التأهيل للمكتبات العامة (مركاز هـهدراخا لسفريوت تسبوريوت)، ١٩٧٠م.
- كرسل، جـ، "نحو ببليوجرافيا للمسرحية العبرية" (لببليوجرافيا شيل همحازيه هعقرى)، دورية كريات سيفير، العدد ٣٧، ١٩٧٣م.

ثانيا: العروض المسرحية

- مانور، جيورا، "المسرحيات الأصيلة التي عرضت على المسرح منذ عام ١٩٤٨م" (محازوت مكوربيم شهوتسجو ميآز ١٩٤٨م)، دورية تيآترون، العدد ١٥، أبريل - مايو ١٩٦٥م، ٥.
- كوخانسكي، مندل، "العروض المسرحية خلال الأعوام ١٩١٨م-١٩٧٤م" (ههتساجوت ١٩١٨م-١٩٧٤م)، في كتابه "المسرح العبري" (هتيئترون هعقرى)، القدس، الناشر فايدنفلد فنيكلسون، ١٩٧٤م، ٢٤٣-٢٦٦.

- جباى، يهودا (محرر)، "قائمة بالعروض المسرحية التى قدمت على مسرح 'أوهيل' خلال ١٩٢٦م-١٩٦٩م"، فى كتاب "مسرح "أوهيل" قصة إنشائه" (تيئترون "أوهيل" سيپور همعسيه)، تل أبيب، دار نشر "مفعالاى تربوت ڤحينوخ، ١٩٨٣م، ١٤٢-١٤٩.

- شابا، شلومو (محرر)، "السبعون عاما الأولى، تاريخ هبيما، ١٩١٧م-١٩٨٧م" (شڤعين شانا هارشونوت، سيپور هبيما، ١٩١٧م-١٩٨٧م)، تل أبيب، دار نشر كيتير، ١٩٨٧م.

- زليجسون، حنى، "ذخيرة هبيما" (ريبرتوار هبيما)، تل أبيب، أربعة مجلدات: يتناول المجلد الأول الفترة ١٩١٨م-١٩٦٠م، والثانى ١٩٦١م-١٩٨١م، والثالث ١٩٨٢م-١٩٨٧م، والرابع ١٩٨٨م-١٩٩٣م.

- "مرور إربعين عاما على تأسيس مسرح هكامرى" (٤٠ شانا لتيئرون هكامرى)، يضم قائمة بالعروض التى قدمت خلال السنوات ١٩٤٤م -١٩٨٤م، تل أبيب، الناشر مسرح هكامرى، ١٩٨٤م، ٤٥-٤٠.

- جور، يسرائيل، "المسرح البلدى، حيفا: قائمة بالمسرحيات التى عرضت خلال السنوات ١٩٦١م-١٩٨١م" (هتيئترون هعيرونى، حيفا: رشيمات همحازوت ١٩٦١م-١٩٨١م)، دورية باما، العدد ٩٠، ربيع ١٩٨٢م، ٢٠-٤٠.

- "المسرح البلدى حيفا ١٩٦١م-١٩٩١م" (هتيئترون هعيرونى حيفا ١٩٦١م-١٩٩١)، يضم قائمة بالمسرحيات التى عرضت خلال السنوات ١٩٦١م-١٩٩١م" حيفا، الناشر المسرح البلدى حيفا، ١٩٩١م.

- بلومرات، روت، "ذخيرة مسرح الخان بالقدس ١٩٦٧م-١٩٨٩م" (ريبرتوار تيئترون هخان هيروشالايمى ١٩٦٧م-١٩٨٩م)، دورية باما، العدد ١١٥، ١٩٨٩م، ٨١-٨٨.

- "المسرح البلدى بئر السبع، "فرقة موسيقية مع إيقاف التنفيذ" العرض رقم ١٠٠" (هتيئترون هعيرونى بئير شيڤع، "تيزموريت عل تناى' هافاكات هـ ١٠٠). يضم قائمة بالعروض التى قدمها المسرح البلدى بئر السبع خلال السنوات ١٩٧٤م-١٩٨٧م.

ثالثا: السينما الإسرائيلية

- ڤبريت، دانى، "أفلام إسرائيلية طويلة ١٩٤٨ [illegible]
ريخ ماليه، ١٩٤٨م-١٩٨٩م)، دورية [illegible]

٣٤-٤٣؛ "قائمة بالأفلام القصيرة التى أنتجت خلال السنوات ١٩٦٨م-١٩٨٩م" (رشيمات سراتيم كتساريم، ١٩٦٨م-١٩٨٩م)، ٣٣.

- جروس، ناتان ويعقوف "ثبت، قائمة بالأفلام الطويلة التى أنتجت فى إسرائيل خلال السنوات: ١٩١١م-١٩٩١م" (إندكس، رشيمات سراتيم باأوريخ ماليه شهوفكو بيسرائيل بشانيم: ١٩١١م-١٩٩١م)، فى كتاب "الفيلم العبرى، فصول فى تاريخ السينما الصامتة والسنما الناطقة فى إسرائيل" (هسيريت هعڤرى، پراكيم بتولدوت هارئينوع ڤهكولنوع بيسرائيل)، القدس، دار نشر همحبريم، ١٩٩١م، ٤٣٣-٤٩٤.

ب- كتب وإصدارات أخرى

- "يعقوب وراحيل على مسرح أوهيل" (يعقوب وراحيل باأوهيل)، القدس، دار نشر فيكوسكى، ١٩٠١م.
- اڤنيرى، أربيه. ل، "الاستيطان اليهودى والإدعاء بالطرد ١٨٧٨م-١٩٤٨م" (ههتيشڤوت هيهوديت ڤتعانات هنيشول ١٨٧٨م-١٩٤٨م)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس هؤحاد، ١٩٨٠م.
- اوفيك، أريئيل، "أدب الأطفال العبرى ١٩٠٠م-١٩٤٨م" (سفروت هيلاديم هعڤريت ١٩٠٠م-١٩٤٨م)، الجزء الأول والثانى، تل أبيب، دار نشر داڤير، ١٩٨٨م.
- اوريان، دان، "الدراما والمسرح" (هدراما ڤهتيئترون)، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٨م.
- ايزنشتات، ش. ن، "تطورات المجتمع الإسرائيلى" (هحڤرا هيسرائيليت بتموروتيها)، القدس، دار نشر ماجنس، ١٩٨٩م.
- ايلون، عاموس، "الإسرائيليون - المؤسسون والأبناء" (هيسرائيليم - همياسديم ڤهابنيم)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان، ١٩٧٢م.
- الكسندر، ديڤيد، "مهرج القصر والحاكم - السخرية السياسية فى إسرائيل (ملخص) ١٩٤٨م-١٩٨٤م" (ليتسان هحاتسير ڤهشاليت - ساتيرا پوليتيت بيسرائيل "سيكوم بينايم" ١٩٤٨م-١٩٨٤م)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨٥م.
- آمير، أهارون (محرر)، "أرض متنازع عليها، النزاع فى مرآة الأدب العبرى (مختارات أدبية)" (إريتس مريڤا، هاريڤ عل هاأريتس برائى هسفروت هعڤريت "آنتولوجيا")، تل أبيب، الناشر وزارة الدفاع، ١٩٩٢م.

– اريئيل (محرر)، "المسرح العبرى" (باما عقريت)، دار نشر بيت حاروشيت، ١٩٣٨م.

– اشيل، روت، "ارقص مع الحلم، بداية الرقص الفنى فى التجمع اليهودى الصهيوني فى فلسطين ١٩٢٠م-١٩٦٤م" (لركود عيم هحالوم، ريشيت همحول هاأومانوتى بإريتس- يسرائيل ١٩٢٠م-١٩٦٤م)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم وهسفريا لمحول بيسرائيل، ١٩٩١م.

– بلاس ، شمعون، "الأدب العربى فى ظل الحرب "(هسفروت هعرڤيت بتسيل هملحاما)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٧٨م .

– بن ديڤيد، ميشكيه، "من فلسطين إلى تسكلاج، دراسات فى رواية حرب ١٩٤٨م" (ميلست عد تسكلاج، عيونيم برومان ملحيميت هعتسمائوت)، تل أبيب، دار نشر سفريات ترميل، وزارة الدفاع، ١٩٩٠م.

– بن يهودا، نتيڤا، "١٩٤٨م – بين الأرقام" (١٩٤٨م – بين هسفيروت)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٨١م.

– بن عيزير، إهود، "ناحوم جوتمان"، جڤعاتايم، دار نشر مسادا، ١٩٨٤م.

– بن عيزير، إهود (محرر وكاتب مقدمة الكتاب)، "فى وطن الأشواق المتعارضة، العربى فى الأدب العبرى" (بموليديت هجعجوعيم همنوجاديم، هعارڤى بسفروت هعڤريت)، تل أبيب، در نشر زمورا بيتان، ١٩٩٢م.

– بن شاحار، رينا، "لغة الحوار فى الدراما العبرية الأصيلة والدراما المترجمة من الإنجليزية والفرنسية خلال السنوات ١٩٣٧م-١٩٧٥م" (لاشون هديالوج بدراما هعڤريت همكوريت أوڤدراما همتورجيميت مياِنجليت أو متسرفاتيت بشانيم ١٩٤٨م-١٩٧٥م)، رسالة للحصول على درجة الدكتوراه مقدمة إلى مجلس جامعة تل أبيب عام ١٩٨٣م.

– بنبنشتى، ميرون، "الستارة والعصى: مناطق، يهودية وعربية" (هكيلاع ڤهئالا: شتاحيم، يهوديم ڤعرڤيم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٨٨م.

– بنبنشتى، ميرون، "رقصة الخوف، والانتفاضة، وحرب الخليج، ومسيرة السلام" (محول هحارادوت، هانتفاضة، ملحيميت هميفراتس، تهليخ هشالوم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٩٢م.

- بنزمين، عوزى ومنصور، عطا الله، مستأجرون من الباطن، عرب إسرائيل، وضعهم والسياسة المطبقة تجاههم (ديارى مشنه، عاراقى يسرائيل، معمادام قهمدينيوت كلاپيهم)، دار نشر كيتير، القدس، ١٩٩٢م.

- بريتبرج، سارا، "فهرسة معرض: الفنان، والمجتمع، والفنان – الفن الذى يتناول المجتمع الإسرائيلى ١٩٤٨م–١٩٧٨م" (كيتلوج تعروخا: أومان، حيڤرا، أومان – أومانوت عل هحيڤرا هيسرائيليت)، تل أبيب، الناشر متحف تل أبيب، ١٩٧٨م.

- برنر، يوسيف حلييم، "كل كتابات برنير" (كول كتڤاى برنير)، المجلد الأول، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد و داڤير، ١٩٦١م.

- جباى، يهودا (محرر)، "قائمة بالعروض المسرحية التى قدمت على مسرح "أوهيل" خلال ١٩٢٦م–١٩٦٩م"، فى كتاب "مسرح 'أوهيل' قصة إنشائه" (تيئترون "أوهيل" سيپور همعسيه)، تل أبيب، دار نشر "مفعالاى تربوت ڤحينوخ، ١٩٨٣م، ١٤٢–١٤٩.

- جورين، يورام، "الحقول اكتست الرقص، عن ليئه برجشتاين ومساهمتها فى الاحتفال بالأعياد والرقص الإسرائيلى" (سادوت لڤشو محول، عل ليئه برجشتاين ڤتروماتاه لحاج ڤلمحول هيسرائيلى)، دار نشر كيبوتس رامات يوحانان، ١٩٨٣م.

- جورانى، يوسيف، "المسألة العربية والقضية اليهودية" (هشئيلا هعرڤيت ڤهبعايا هيهوديت)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٨٥م.

- جازيت، شلومو، "العصى والجزرة – الحكم العسكرى فى الضفة الغربية وقطاع غزة" (هماكال ڤهجيزير – هممشل هتسڤائى بيهودا ڤشومرون)، تل أبيب، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٥م.

- جروسمان، ديڤيد، "الزمن الأصفر" (هزمان هتسهوڤ)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٧م.

- جروسمان، ديڤيد، "الحاضرون الغائبون" (نوخحيم نفكاديم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد،١٩٩٢م.

- جيريتس، نوريت، "قصة من الأفلام، القصة الإسرائيلية وإعدادها للسينما" (سيپور ميهسراتيم، سيپوريت يسرائيليت ڤعيبوديها لكولنوع)، تل أبيب، الناشر الجامعة المفتوحة، ١٩٩٣م.

- دنتسيجر، يتسحاق، "المكان" (مكوم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٢م.
- هوروڤيتس، دان وليسك، موشيه، "من التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين إلى الدولة، يهود التجمع الاستيطاني اليهودي في فلسطين في فترة الانتداب البريطاني كطائفة سياسية" (ميشوف لمدينا ، يهوداى إريتس يسرائيل بتكوفات همندات هبريتي ككهيلا پوليتيت)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٧٧م
- هوروڤيتس، دان وليسك، موشيه، "مشاكل في اليوتوبيا، إسرائيل - مجتمع محمل بعبء زائد" (متسوكوت بيوتوبيا، يسرائيل - حيڤرا بعوميس - يتير)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٩٠م
- هوروڤيتس، دان، "مثل جسر معلق، حوارات مع الممثلين: محمد بكرى، وسلوى نقرا حداد، ومكرم خورى، وخولة حاج، وسليم داو" (كمو جيشير تاكوع، سيحوت عيم هسحكانيم: محمد بكرى، ساوى نقرا حداد، مكرم خورى، خولة حاج، سليم داو)، بيت بيرل، الناشر مركز بحث المجتمع العربى فى إسرائيل (مركاز لحيكير هحيڤرا هعرڤيت بيسرائيل) ودار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٩٣م.
- هلڤى، موشيه، "دربى على المسرح" (دركى عل باموت)، تل أبيب، دار نشر مسادا، ١٩٥٥م
- هليل، تسوفيا (محررة)، "مدخل إلى الأدب العبرى" (ماڤو لسفروت هعڤريت)، محاضرات ألقاها شمعون هلكين جمعت في مقالات، الناشر مفعل هشيخفول، الجامعة العبرية ١٩٦٠م.
- هرتسل، تيودور، "البلاد القديمة الجديدة" (التنوايلاند)، تل أبيب، دار نشر نيومان، ١٩٥١م.
- زيت، ديڤيد، "الصهيونية فى دروب السلام" (تسيونوت بداركاى هشالوم)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨٥م.
- كوهين، أدير، "وجه دميم فى المرآة، انعكاس الصراع العربى اليهودى فى أدب الأطفال العبرى" (پانيم مكوعاروت بمرآه ، هشتكفوت هسيخسوخ هيهودى - هعرڤى بسيفروت هيلاديم هعڤريت)، تل أبيب، دار نشر رشافيم، ١٩٨٥م.

– كوهين، يردينا، "الدف والبحر" (هتوف ڤهيام)، تل أبيب، سفريات پوعاليم، ١٩٧٦م.

– كتس، الياهو وجورڤيتس، ميخائيل، "ثقافة شغل وقت الفراغ فى إسرائيل: سلوكيات قضاء الوقت والاستهلاك الثقافي"، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٧٣م.

– كتسنلسون، بيرل، "رسائل ب. كتسنلسون" (إجروت ب. كتسنلسون)، المجلد الثانى، محرره: يهودا شاريت، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٦١م.

– كرمون، اريبه، "النكبة، موضوع المرحلة الثانوية فى المدراس العامة" (هشوئا، نوسيه لحتيڤا هعليونا بڤيت هسيفير هكلالى)، المجلد الثانى، القدس، الناشر وزارة التربية والتعليم، المناهج الدراسية، ١٩٨١م.

– لوستيج، آيان، "عرب في دولة يهودية" (عرڤيم بمدينا يهوديت)، حيفا، دار نشر مفراش، ١٩٨٥م.

– چورچ لوكاتش، "الرواية التاريخية، تطور الموضوعات والأشكال فى مناحى الأدب" (هرومان ههيستورى، هتپتحوت همجاموت ڤهتسوروت بعنافاى هسيفروت)، ترجمه من اللغة المجرية إلى العبرية أريبه سولا، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٥٥م.

– موريس، بنى، "نشأة قضية اللاجئين الفلسطينيين ١٩٤٧م–١٩٤٩م" (ليدتاه شيل بعيات هپليتيم هپلستينيم، ١٩٤٧م–١٩٤٩م)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٩١م.

– ميخائيل، سامى، "حماية" (حاسوت)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٧٧م.

– منور، جيورا، "تاريخ الرقص لدى جرترود كراوس" (حايى همحول شيل جرترود كراوس)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٨م.

– منور، جيورا (محرر)، "أجاداتى، رائد الرقص الحديث داخل التجمع اليهودى الصهيوني في فلسطين" (أجاداتى، حالوتس همحول هيحاداش بإريتس يسرائيل)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم ومكتبة الرقص فى إسرائيل، ١٩٨٦م.

– مشعل، شاؤول وأهارونى، رؤوڤين، "ليست الحجارة هى كل شئ – الانتفاضة وسلاح المنشورات" (هاآڤانيم زيه لو هكول – هانتفاضة ڤنيشيك هكروزيم)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٩م.

- س، يزهار، "قصة خربة خزاعة وثلاث قصص أخرى من قصص الحرب" (سيپور حربات حزعا ڤعود شلوشا سيپوراى ملحاما)، تل أبيب، دار نشر زمورا بيتان، ١٩٨٩م.

- سادان-لوڤنشتاين، نيلى، "أ. ب. يهوشوع - دراسة فى أدبه" (أ. ب. يهوشوع - مونوجرافيا)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨١م.

- سوڤيل، تسڤى، "الرحلة من البلد الآمنة" (همساع من هاأريتس هموڤتاحات)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٩٠م.

- عيزير، نانسى، "الأدب والأيديولوجية" (سيفروت ڤأيديولوجيا)، تل أبيب، دار نشر ڤفيروس، ١٩٩٢م.

- عفرات، جدعون، "الدراما الإسرائيلية" (هدراما هيسرائيليت)، القدس، دار نشر جوما، وتشريكوڤر والجامعة العبرية بالقدس، معهد الفنون، ١٩٧٥م.

- عفرات، جدعون، "الأرض والإنسان والدم، أسطورة الطليعى والإيمان بالأرض فى مسرحيات الاستيطان" (أداما، أدام، دام، ميتوس هيحالوتس أوفولحان هاآداما بمحازرت ههتيشڤوت)، تل أبيب، دار نشر جوما، وتشريكوڤر، ١٩٨٠م.

- عفرات، جدعون، "فهرسة معرض: ١٩٤٨م - جيل ١٩٤٨م فى الفن بإسرائيل" (كيتلوج تعروخا: ١٩٤٨م - دور تاشاح بأومانوت يسرائيل)، تل أبيب، الناشر متحف إريتس يسرائيل، ١٩٨٨م.

- فاينجولد، بن عامى، "النكبة فى الدراما العبرية" (هشوئا بدراما هعڤريت)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٨م.

- فلتك، يتسحاق ومحاميد، محمد، "شارة الفحم، عالم الشباب العرب فى إسرائيل" (أوت شيل پيحم، عولامام شيل نوعار عرڤى بيسرائيل)، جڤعات حڤيڤا، الناشر معهد الدراسات العربية ، ١٩٨٩م.

- تسور، موكى، زڤولون، تائير وفورات، حانينا، "هنا على هذه الأرض" (كان عل پناى هاآداما)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وسفريات پوعاليم، ١٩٨١م.

– كنو، جال، "قضية الأرض فى الصراع القومى بين اليهود والعرب ١٩١٧م-١٩٩٠م" (بعايات هكاركاع بسيخسوخ هلئومى بين يهوديم لعرڤيم ١٩١٧م-١٩٩٠م)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم، ١٩٨١م.

– روبينشتاين، دانى، "احتضان التينة 'حق العودة' للفلسطينيين" (حيبوك هتئينا "زخوت هشيڤا" شيل هفلسطينييم)، القدس، دار نشر كيتير، ١٩٩٠م.

– روزيك، إلى، "لغة المسرح" (سفات هتيئترون)، تل أبيب، دار نشر داڤير، ١٩٩٢م.

– رايتر، يتسحاق وأهارونى، راؤوڤين، "العالم السياسى لعرب إسرائيل" (عولامام هپوليتى شيل عارڤى يسرائيل)، بيت بيرل، الناشر مركز دراسة المجتمع العربى فى إسرائيل، ١٩٩٢م.

– راكس، إلى، "الأقلية العربية فى إسرائيل: بين الشيوعية والقومية العربية ٩٦٥- ١م-١٩٩١م" (هميعوت هعارڤى بيسبرائيل: بين كومونيزم للئوميوت عرڤيت ١٩٦٥م-١٩٩١م)، تل أبيب، مركز موشيه دايان، جامعة تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٩٣م.

– رامرز-راوخ، جيلا، "ل.أ. أريئيلى (أورلوف): حياته ونتاجه الأدبى" (ل.أ. أريئيلى (أورلوف): حايياڤ ڤيتسيراتو)، تل أبيب، دار نشر ڤڤيروس، ١٩٩٢م.

– راف، اورى، "علم الاجتماع والمسرح" (سوتسيولوجيا ڤتيئترون)، تل أبيب، دار نشر سفريات پوعاليم وجامعة تل أبيب، كلية الفنون والإعلام، ١٩٧٣م.

– شوهام، حاييم، "دراما 'جيل فى البلاد' - التحدى والواقع فى الدراما الإسرائيلية" (هدراما شيل "دور باأريتس" - إتجار أومتسيئوت بدراما هيسرائيليت)، تل أبيب، دار نشر أور عام،١٩٨٩م.

– شوهام، حاييم، "الجماعة فى مسرح عمال التجمع اليهودى الصهيوني فى فلسطين"أوهيل" العرض المسرحى "بتيا" لمؤلفها تسڤى شاتس" (هكڤوتسا بتيئترون پوعلاى إريتس - يسرائيل "أوهيل"، ههتساجا "بتيا" عل پى تسڤى شاتس)، حيفا، جامعة حيفا، ١٩٨٨م.

- شوحيت، آلا، "السينما الإسرائيلية: التاريخ والفكر" (هكولنوع هيسرائيلى. هيستوريا ڤإيديولوچيا)، تل أبيب، دار نشر بريروت، ١٩٩١م.
- شحادة، راجا، "الطريق الثالث" (هديريخ هشليشيت)، ترجمه عن الإنجليزية: سنائيت جيسيس، القدس، دار نشر آدام، ١٩٨٢م.
- شتندل، لورى، "عرب إسرائيل، بين المطرقة والسندان" (عارڤاى يسرائيل: بين پاتيش لسادان)، القدس، دار نشر اكدمون، ١٩٩٢م.
- شيف، زئيف ويعرى، إيهود، "الانتفاضة" (انتفاضة)، القدس وتل أبيب، دار نشر شوكان، ١٩٩٠م.
- شاليڤ، اريبه، "الانتفاضة، الأسباب والملامح، والنتائج"، (هانتفاضة، هسيبوت، همأفينيم، ڤههشلاخوت)، تل أبيب، دار نشر ففيروس، ١٩٩٠م.
- شماس، أنطوان، "أرابيسك" (عربسكوت)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٨٦م.
- شامير، موشيه، "حياتى مع إسماعيل" (حايى عيم يشمعئيل)، تل أبيب، دار نشر معاريڤ، ١٩٦٨م.
- شاپيرا، أنيتا، "الصراع الكاذب، العمل العبرى، ١٩٢٩م-١٩٣٩م" (همأڤاك هنيخزاڤ، عڤودا عڤريت، ١٩٢٩م-١٩٣٩م)، تل أبيب، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، ١٩٧٧م.
- شاپيرا، أنيتا، "سيف الحمامة: الصهيونية والقوة ١٨٨١م-١٩٤٨م" (حيريڤ هيونا، هتسيونيت ڤهكوح ١٨٨١م-١٩٤٨م)، تل أبيب، دار نشر عام عوڤيد، ١٩٩٢م.
- شاپيرا، شاريت، "فهرسة معرض: دروب الترحال، الهجرة والرحلات والانتقالات فى الفن الإسرائيلى المعاصر" (كيتلوج تعروخا: مسلولاى ندوديم، هجيرا مساعوت أومعڤاريم بأومانوت يسرائيليت عخشاڤيت)، القدس، الناشر متحف إسرائيل، ١٩٩١م.
- شاكيد، جرشون، "القصة العبرية ١٨٨٠م-١٩٨٠م (جـ) الحداثة بين الحربين، مدخل للأجيال فى البلاد" (هسيپوريت هعڤريت ١٨٨٠م-١٩٨٠م (جـ) هموديرنا بين شتاى

ملحموت، ماقو لـ'دوروت باآريتس')، القدس وتل أبيب، دار نشر كيتير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٨٨م.

- شاكيد، جرشون، "القصة العبرية ١٨٨٠م-١٩٨٠م (د) في مشاكل الزمن، الواقعية الإسرائيلية، ١٩٣٨م-١٩٨٠م" (هسيپوريت هعڤريت ١٨٨٠م-١٩٨٠م (د) بحيڤلاى هزمان، هرياليزم هيسرائيلى، ١٩٣٨م-١٩٨٠م)، القدس وتل أبيب، دار نشر كيتير وهكيبوتس همؤحاد، ١٩٩٣م.

- يجأل تومركين، "خشب وحجارة وقماش في مهب الريح" (عتسيم،أڤانيم أوڤديم بروح)، دار نشر مسادا، جڤعاتايم، ١٩٨١م.

- تاموز، بنيامين، لڤيتا، دوريت وعوفرات، جدعون، " قصة الفن الإسرائيلى منذ فترة مدرسة "بتسلائيل" عام ١٩٠٦م وحتى الوقت الحاضر (سيپورا شل أومانوت يسرائيل ميمى "بتسلائيل" بـ ١٩٠٦م ڤعد يامينو)، دار نشر مسادا، جڤعاتايم، ١٩٨٠م، ص٤٧.

جـ. مقالات فى دوريات وفصول من كتب

- أبو بكر، حاوله، "المصادرة السياسية للطفل الفلسطيني من خلال أدب الأطفال الفلسطيني" (سوتسياليزاتسيا هپوليتيت شيل هيليد هپلستيناى بإمتساعوت سيفروت هيلاديم هپلستينايت)، دورية حيتس، مايو ١٩٩٠م، ١٣-٥٧.

- إيڤين -زوهار، إيتمار ، "ازدهار وتبلور الثقافة العبرية المحلية الجديدة في التجمع اليهودي الصهيوني في فلسطين ١٨٨٢م-١٩٤٨م (هتسميحا ڤههتجبشوت شيل تربوت مكوميت بإريتس يسرائيل ١٨٨٢م-١٩٤٨م)"، دورية كاتدرا، العدد ١٦، ١٩٨٠م، ١٦٥-١٨٩.

- أڤيجال، شوش، "'أكتب نفسي'، شوش أڤيجال وهليل ميتليپونكت. حوار" ('أني كوتيڤ أوتي' شوش أڤيجال وهليل ميتليپونكت. سيحا)، دورية ستديو، العدد ٣-٤، سبتمبر-أكتوبر ١٩٨٩م، ٦٠-٦١.

- اوفنهايمر، يوحاى، "كان عربيا له ذقن سوداء مثل أبي 'العربي في الشعر السياسي المبكر للشاعر أڤوت يشورون" (هايا عارڤي عيم زاكين شاحور كاڤي 'هعرڤي

بشيراتو هپوليتيت هموكديميت شيل أقوت يشورون')، دورية علاى سيح، العدد ٣٣، خريف ١٩٩٣م، ٩-٢٠.

- اوريان، دان، "عرض فى حاجة إلى علاج" (سندروم بت هيعانيه)، دورية حيتس، إبريل ١٩٨٩م، ٩٢-٩٧.

- اوريان، دان (محرر وكاتب المقدمة)، "ندوة عن المسرح الفلسطينى" (راف سيح عل هتيئترون هپلسطينى)، دورية باما، العدد ١٢٩، ١٩٩٢م، ٢٢-٤٢.

- أورنان، عيتير ولوريا، إيتمار، "محصنون من أول وهلة - مصادر نفسية للصمت" (موجانيم لخئورا - مكوروت پسيخولوجيم شيل هشتيكا)، فى كتاب 'كلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلى على أحداث الانتفاضة' (أميروت عل شتيكا، شتيكاتا شيل هحيڤرا هيسرائيليت لنوخاح إيروعاى هاإنتفادا)، حجيت جور زيف (محررة)، الناشر مركز السلام، تل أبيب، ١٩٨٩م، ٣٩-٤٥.

- آيل، أڤيشى، " هل هذا رد الفعل على الأحداث أم تحليل للتطورات؟ معارض وأحداث فى عام الانتفاضة" (تجوڤا لاإيروعيم أو نيتوح تهليخيم؟ تعروخوت ڤإروعيم بشنات هانتفاضة)، دورية حيتس، العدد ١، ابريل، ١٩٨٩م، ٤٩-٦٤.

- العاد، إيلى، "حجارة على جبين الوطن، دراسة الأدب الفلسطينى خلال فترة الانتفاضة" (آڤانيم عل ميتساح هموليديت، عل هسيفروت هپلستينيت بتكوفات هانتفاضة)، دورية آلپايم، العدد ٧، ١٩٩٣م، ٩٦-١١٧.

- يتسحاق أفشتاين، "مسألة مختفية" (شئيلا نعلما)، دورية هشيلوح، العدد السابع عشر، ١٩٠٧م، ص١٩٣-٢٠٦.

- بڤيارين، يوناتان، "خرائب تقابلك أثناء الصعود إلى القدس" (حورڤوت بعاليا ليروشالايم)، دورية ستوديو، العدد ٣٧، اكتوبر ١٩٩٢م، ١٠-١١.

- بلاطة، كامل، "فنانون إسرائيليون وفلسطينيون: أمام الغابات" (إومانيم يسرائيليم أوفلستينيم: مول هياعاروت)، دورية كاڤ، العدد ١٠، يوليو ١٩٩٠م، ١٧٠-١٧٥.

- بيزمان، أهارون وأمير، يهودا، "تشبيهات قومية متبادلة بين اليهود والعرب فى إسرائيل" (ديموييم لئومييم هداديم شيل يهوديم ڤعرڤيم بيسرائيل)، دورية مجاموت، المجلد ٢٨، العدد ١، ١٩٩٣م، ١٠٠-١٠٥.

- بشارة، عزمي، "بين المكان والاتساع" (بين ماكوم لميرحاف)، دورية ستوديو العدد ٣٧، اكتوبر ١٩٩٢م، ٦-٩.

- بنياميني، يافيه، "سعيد - ليس نمطا، البطل العربي كراوي في رواية "حجرة مغلقة" للمؤلف شمعون بالاس" (سعيد - نو ستريوتايب، هجيبور هعارقي كمسبير برومان "حيدير ناعول" شيل شمعون بالاس)، دورية ٧٧، العدد ٧٨-٧٩، يوليو-أغسطس، ١٩٨٦م، ٣٨-٤١.

- بنياميني، كلمن، "خطوط مميزة لشخصية الفرد الإسرائيلي والأمريكي والألماني والعربي من منظور الشباب الإسرائيلي" (كاقيم لدموت هاأدام هيسرائيلي، هاأمريكاني، هجرماني ڤعرقي بعيناى نوعار يسرائيلي)، دورية مجاموت، العدد الرابع، نوڤمبر ١٩٦٩م، ص٣٦٤-٣٧٥.

- بنياميني، كلمن، "صورة العربي في نظر الشباب الإسرائيلي - ماذا تغير خلال ١٥ عاما" (ديموى هعارقي بعيناى نوعار يسرائيلي - ما نشتنيه بميشيخ ١٥ شانا)، عيونيم بحينوخ، العدد ٢٧، اكتوبر ١٩٨٠م، ٦٥-٩٤.

- بن عيزير، إيهود، "محتلون ومحاصرون، دراسات في الأدب الإسرائيلي المعاصر" (پورتسيم ڤنتسوريم، عيونيم بسفروت هيسرائيليت هتسعيرا)، دورية كيشيت، المجلد العاشر، صيف ١٩٦٨م، ١٢٤-١٦٠.

- بن عيزير، إيهود، "ى. حـ. برينر والمسألة العربية" (ى. حـ. برينر ڤهشئيلا هعريت)، دورية كيشيت، العدد ٥١، ربيع ١٩٧١م، ١١-٢٦.

- بن عيزير، إيهود، "حوار مع ناحوم جوتمان" (سيحا عم ناحوم جوتمان)، دورية تسيور أوفيسول، العدد الثالث، ١٩٧٣م، ١٥-٢١.

- بن عيزير، إيهود، "عربي، يبيع الكعك" (عرقي إيحاد، موخير توفينيم)، دورية عيتون ٧٧، نوڤمبر-ديسمبر ١٩٧٩م، ٢٠-٢١، ٤٢.

- بن عيزير، إيهود، "ظل البساتين والبركان، شخصية العربي في الأدب العبري في بداية هذا القرن" (تسيل پارديسيم ڤهار هجاعاش، دموت هعارقي بسيفروت هعڤريت بتحيلات هميئا)، دورية موزنايم، العدد ٥١، اكتوبر-نوفمبر، ١٩٨٣م، ٥٧-٥٩.

- بن عيزير، إيهود، "العربي الذي يعيش داخلك" (هعرقي هحاى بكربيخا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ٨٨-٨٩، مايو-يونيو ١٩٨٧م، ٢١-٢٣.

- بن شاؤول، نيتسان، "الحصار" (ماتسور)، دورية سراتيم، العدد ٤، خريف ١٩٨٩م، ٢-٩.

- براون، يحزكيئيل، "الأنغام الأولى" (تسليليم ريشونيم)، دورية تيئترون، العدد ١٦، يونيو-يوليو ١٩٦٥م، ١٦-١٧.

- برونزفت، موشيه، "دان الحارس" (دان هشومير)، دورية باما، العدد ٤٥، ١٩٤٥م، ٧٠-٧٣.

- بر-تال، دانيئيل وزولتك، شموئيل، "إنعكاس صورة العربى والعلاقات اليهودية العربية فى مناهج القراءة الدراسية" (هشتكفوت دموت هعارقى ڤياحاساى يهوديم-عارقيم بميكرؤوت)، دورية مجاموت، العدد ٣٢، ١٩٨٩م، ٣٠١-٣١٦.

- جوڤرين، نوريت، "'البحث عن هوية' فى الأدب اليهودى فى فلسطين فى بدايته، حالة: أهارون ديڤيد جوردرن" ('حيپوس هحوتيم' بسيفروت هاآريتس يسرائيليت بريشيتاه، همكريه: أ. د. جوردرن)، فى كتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (نكودوت تتسپيت - تربوت ڤحيڤرا باإريتس يسرائيل)، نوريت جيريتس (محررة) تل أبيب، الجامعة المفتوحة، ١٩٨٨م، ٢١٩-٢٤١.

- جور، يسرائيل، "تاريخ المسرحية الأصيلة فى دولة إسرائيل: جـ. 'النفوس المكشوفة فى وقت المحنة'" (پراكاى همحازيه همكورى بمدينات يسرائيل: جـ. 'حاشوفس نشاموت بشعات بعتا')، دورية باما، العدد ٤٠، شتاء ١٩٦٩م، ١٢٧-١٣٩.

- هوفمان، يوحنان، "هل يوجد تطرف فى البلدة؟ نتائج دراسة لعينة من العلاقات بين اليهود والعرب" (هكتسنا بكمپوس؟ ميمتسائى بديكا بديجيم شيل يحاسيم بين يهوديم لعرقيم)، دورية مجڤن، العدد ٤٨، يونيو ١٩٨٠م، ٤٨-٥٢.

- هوفمان، يوحنان وسجينر، راحيل، "أشكال اجتماعية متطابقة تماما" (نورموت حيڤراتيوت ڤتوآموت يتير)، دورية عيونيم بحينوخ، العدد ٣٨-٤٧، مارس ١٩٨٣م، ١٠٩-١١٦.

- هوفمان، يوحنان ونجار، كميل، "الاستعداد لعلاقات اجتماعية طبيعية بين تلاميذ يهود وعرب فى المدارس الثانوية" (هنخونوت ليحاسى حيڤرا تكينيم بين تلميديم يهوديم لعرقيم بڤاتاى سيفير تيخونييم)، دورية عيونيم بحينوخ، العدد ٤٣-٤٤، مارس ١٩٨٦م، ١٠٣-١١٨.

– هارئيل، فيريد، "في انتظار جودو' في مسرح حيفا، تفسير سياسى غير ناضج" ('محاكيم لجودو' بتيئترون حيفا، پيروش پوليتى موحماتس)، دورية باما، العدد ١٠٩–١٠٠، ١٩٨٧م، ١١٥–١٢١.

– زيلبرتال، موشيه، "المسرحية الأصيلة المعاصرة" (همحازية همكورى بن زمنينو)، دورية أورلوجين، العدد ٢، ١٩٥١م، ٢١٣–٢١٨.

– حاڤير، حانان، "الطرق على موضع الضعف" (لهاكوت يعكڤو شيل أخيلاس)، دورية آلپايم، العدد ١، يونيو ١٩٨٩م، ١٨٦–١٩٣.

– حاڤير، حانان، "الطرق مرة أخرى على موضع الضعف" (شوڤ لهاكوت بعكڤو شيل أخيلاس)، دورية آلپايم، العدد ٣، ١٩٩٠م، ٢٣٨–٢٤٠

– حاڤير، حانان، "الأغلبية كأقلية قومية في القصة الإسرائيلية من بداية الستينيات" (روڤ كميعوت لئومى بسيپوريت يسرائيليت مريشيت شنوت هشيشيم)، دورية سيمان كريئا، العدد ٢، يوليو ١٩٩١م، ٣٢٨–٣٣٩.

– حاڤير، حانان، "اللغة العبرية بقلم كاتب عربى: ستة فصول عن رواية "أرابيسك" للكاتب أنطوان شماس" (عڤريت بعتو شيل عرڤى: شيشا پراكيم عل "عرابسكوت" ميإيت أنطوان شماس)، دورية تيئوريا أوڤيكوريت، العدد ١، صيف ١٩٩١م، ٢٣–٣٨.

– تننباوم، إيلانا، "التحولات والطاقات، دراسة عن أعمال دوڤ أور نير" (موتاتسيوت ڤإنرجيوت، عل عڤودوتاڤ شيل أور نير)، دورية ستوديو، العدد ٣٣، مايو ١٩٩٢م، ١١–١٣.

– كوهين، أدى، "أعماق الكراهية" (تهوموت شيل سينئا)، دورية حيتس، العدد ٤، مايو ١٩٩٠م، ٣–١٢.

– كوهين جان، پنحاس، 'أنشطته' "فهرسة معرض، پنحاس كوهين جان: أنشطته، وثروة أعماله: يونا فيشر" ('پعيللويوت' كيتلوج تعروخا، پنحاس كوهين جان: پعيللويوت، أوتسار: يونا فيشر)، القدس، الناشر متحف إسرائيل، ١٩٧٤م.

– كوتاڤ، أيلين، "مشاركة المرأة الفلسطينية في الانتفاضة – دور إيجابي لحركة التحرير الوطني"(هشتتفوت هاإيشا هپلستينيت بانتفاضة – يسود حيوڤى لتنوعات هشحرور هلئومى)، في كتاب "الانتفاضة – رؤية من الداخل" (هانتفاضة – ماباط

پنيمى) شلومو سڤيرسكى، ڤايلان پيپه (محرران)، تل أبيب، دار نشر مفراش، ١٩٩٢م، ١٢٥-١٤٠.

- كاتس، شاؤول، "'المثابر الجديد' - پيرل كتسنلسون والتحديد الجديد لدور المزارع العبرى" ('همتميد هيحاداش' - پيرل كتسنلسون ڤهجدارا ميحاداش شيل تافكيد هحكلائى هعڤرى)، فى كتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (نكودوت تتسپيت - تربوت ڤحيڤرا باإريتس يسرائيل)، نوريت جيريتس (محررة) تل أبيب، الجامعة المفتوحة، ١٩٨٨م،٥٥-٧٤.

- ليڤى، شمعون، "أسرى فى الخيال، العرب فى الأدب العبرى الحديث" (شڤوييم ببديون، هعارڤيم بسيفروت هعڤريت هيحاداشا)، دورية موزنايم، العدد ٥-٦، اكتوبر-نوفمبر، ١٩٨٣م، ٧٠-٧٣.

- مورج، جلعاد ، "عاشقون ومطلقون للنار، ملامح العربى فى المرآة الأدبية" (أوهاڤيم ڤيوريم، پناى هعارڤى بارائى هسفروتى)، دورية موزنايم، المجلد ٦١، العدد ٥-٦، سبتمبر أكتوبر ١٩٨٧م، ١٥-١٨.

- موريه، شموئيل، "الشخصية الإسرائيلية فى الأدب العربى من قيام الدولة" (دموتو شيل هيسرائيلى بسيفروت هعريت ميآز كوم همدينا)، فى كتابه "الصراع العربى الإسرائيلى فى مرآة الأدب العربى" (سيخسوخ عراڤ -يسرائيل لرآى هسفروت هعڤريت)، القدس، دار نشر موساد ڤان لير، ١٩٧٥م ٢٥-٥٢.

- محاميد، هاشم وجوتمان، يوسف، "الأنماط والأنماط المضادة لليهود والعرب فى علاقاتهم المختلفة" (ستراوتيپم ڤأنتيستراوتيپم شيل يهوديم ڤعرڤيم بتنائى مجاع شونيم)، دورية حاڤات داعات، العدد ١٦، سبتمبر ١٩٨٣م، ٩٠-١٠٨.

- منور، داليا، "عاصم أبو شقرة، صبار فى الأصيص" (عاصم أبو شقرة، صبار بعاتسيس)، دورية ستوديو، العدد١١، مايو ١٩٩٠م، ٢٦-٢٧.

- سموحا، سامى، "السياسة القائمة والبديلة المطبقة تجاه عرب إسرائيل" (مدينيوت كيميت ڤألترناتيڤيت كلاپى عارڤى يسرائيل)، دورية مجاموت، العدد ٢٦، سبتمبر ١٩٨٠م، ٧-٣٦.

- سموحا، سامى، "تسامح الأغلبية اليهودية فى إسرائيل تجاه الأقلية العربية - رؤية مقارنة" (سوڤلانوت هاروڤ هيهودى بيسرائيل كلاپاى هميعوت هعارڤى -

پرسپكتيڤا هشڤأتيت)، فى كتاب: ألوف هرئيڤين (محرر)، "هل من الصعب أن تكون إسرائيليا؟ رؤى متكافئة ومقارنة" (هأيم كاشيه لهيوت يسرائيلى؟ هيباتيم عركييم ڤهشڤأتييم)، دار نشر موساد ڤان لير، القدس، ١٩٨٣م، ٧-٣٦.

- سميونوف، موشيه ولاڤيان- أفشتاين، نوح، "تعدد الأعمال والدافعية للجماعات العرقية فى إسرائيل" (ريبود عيسوكى أوموڤوليوت شيل كڤوتسوت إتنيوت بيسرائيل)، فى كتاب " الرجال والدولة - المجتمع الإسرائيلى" (أناشيم أومدينا - هحيڤرا هيسرائيليت)، شموئيل ستمفلر (محرر)، تل أبيب، الناشر وزارة الدفاع، ١٩٨٩م، ٤١٠-٤١٨.

- عوز، أڤراهام، "داڤار المترجم" (داڤار همترجيم)، من كتاب "الطيب" (توڤ)، للكاتب س. ف. تايلور، تل أبيب، دار نشر أور عام، ١٩٨٣م، ٩-١٠.

- عوز، أڤراهام، "الفناء والإحياء فى المسرح الإسرائيلى" (كيلايون أوتحيا بتيئترون يسرائيل)، فى كتاب "رؤى - الثقافة والمجتمع فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (نكودوت تتسپيت - تربوت ڤحيڤرا بإريتس يسرائيل)، نوريت جيريتس (محررة) تل أبيب، الجامعة المفتوحة، ١٩٨٨م، ٢٠٤-٢١٦.

- عوز، أڤراهام، "لماذا صمتت ربات الشعر: الانتفاضة والمسرح" (عل ما شتكو هموزوت: هاإنتفادا ڤهتيئترون)، فى كتاب 'كلام عن الصمت. صمت المجتمع الإسرائيلى على أحداث الانتفاضة' (أميروت عل شتيكا، شتيكاتا شيل هحيڤرا هيسرائيليت لنوخاح إيروعاى هاإنتفادا)، حجيت جور زيڤ (محررة)، الناشر مركز السلام، تل أبيب، ١٩٨٩م، ٩٧-١٠٢.

- عفرات، جدعون، "شخصية العربى فى المسرحية العبرية" (دموت هعارڤى بدراما هيسرائيليت)، دورية عيمدا، العدد ٥-٦، ص٢٥-٢٦، اكتوبر ١٩٧٧م، ٥٢-٥٤، والعدد ٧، مارس ١٩٧٨م، ٣٩-٤١.

- عفرات، جدعون، "الأجنبى: العربى فى المسرحية الإسرائيلية" (هزار: هعارڤى بدراما هيسرائيليت) فى كتاب "الحدائق المعلقة. فصول أخرى فى الأنماط الثقافية" (جانيم تالوييم، عود پراكيم بأركيتيپولوجيا شيل تربوت)، تل أبيب، الناشر "أومانوت يسرائيل"، ١٩٩١م، ١٨٨-٢٢٨.

- عفرات، جدعون، "الفراغ الجماهيرى فى الستينيات" (هيحالال هتسيپورى شيل شنوت هـ ٧٠)، دورية ستوديو، العدد ٣٧، اكتوبر ١٩٩٢م، ٣٢-٣٥.
- فولاك، آڤ. ن.، "أصل عرب إسرائيل" (موتسآم شيل عاراقى يسرائيل)، دورية مولاد، المجلد الأول، العدد ٣ (٢١٣)، اكتوبر-نوفمبر ١٩٨٧م، ٢٩٧-٣٠٣.
- فوكس، شاريت، "خوف التناسخ فى دراما أحداث النازى" (حارادات هجيلجول بدرامات هشوئا)، دورية عيتون ٧٧، العدد ١١٠، مارس١٩٨٩م، ٣٧-٤١.
- فلايشر، تسيفى، "ملحنة إسرائيلية فى القاهرة" (ملحينا يسرائيليت بكاهير)، دورية موسيقا، العدد ١٣، أبريل ١٩٨٨م، ٢٦-٢٨.
- پيرس، يوحنان، أرليخ، أڤيشى ويوڤل-دييس، نيرا، "التعليم القومى للشباب العربى فى إسرائيل: مقارنة المناهج الدراسية" (حينوخ لئومى شيل نوعار عرڤى بيسرائيل: هشڤئات توخنيوت ليموديم)، دورية مجموت، العدد ١٧، أكتوبر ١٩٦٨م،٢٦-٣٦.
- سلمونا، يجأل، "بداية الفن الحديث فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين" (ريشيت هاأومانوت هموديرنيت باإريتس يسرائيل)، دورية كاڤ، العدد ٢، يناير ١٩٨١م، ٢٧-٣٩.
- سلمونا، يجأل، "الشرق فى الفن الإسرائيلى فى العشرينيات" (همزراح باأومانوت هيسرائيليت بشنوت هـ٢٠)، فى كتاب "فهرسة معرض: العشرينيات فى الفن الإسرائيلى" (شنوت هـ٢٠ باأومانوت يسرائيل)، جمعها: مارك شافس، تل أبيب، الناشر متحف تل أبيب للفنون، ١٩٨٢م، ٢٥-٣٣.
- صرصور، سعد، "حول مسألة تعليم أقلية أجنبية فى دولتها" (لشئيلات حينوخو شيل ميعوت زار بمديناتو)، فى كتاب "التعليم فى مجتمع يتكون - النظام الإسرائيلى" (هحينوخ بحيڤرا متهاڤا - همعريخيت هيسرائيليت)، ڤولتير اكران، اريك كرمون وديڤيد تسوكير (محررون)، الجزء الأول، تل أبيب والقدس، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وموساد ڤان لير، ١٩٨٥م، ٤٧٣-٥٢٤.
- كيمرلنج، باروخ، "الاندماج فى المجتمع الإسرائيلى، ودوره فى إبراز النزاع العربى الإسرائيلى" (اينتجراتسيا بحيڤرا هيسرائيليت، أوڤولوتيت هسيخسوخ هيسرائيلى عارڤى)، دورية مجاموت، المجلد ١٥، العدد ٤، سبتمبر ١٩٧٤م، ٣٤٩-٣٧٣.
- كلاوزنر، يوسيف، "(رجل عبرى") "الخوف" ("إيش عيڤرى")، "حشاش")، دورية هشيلوح، العدد ١٧، ١٩٠٧م، ٥٧٤-٣٧٣.

- كلاوزنر، يوسيف، "("المراقب")، "رؤية عبرية"، ("مشكيف")، "هشكافا عقريت"، دورية هشيلوح، العدد ١٨، ١٩٠٨م، ص ٣٨١.
- ريجيف، مناحيم، "إنعكاس العلاقات اليهودية العربية فى كتب الأطفال فى البلاد" (هشتكفوت شيل ياحاساى يهوديم عارڤيم بسفراى يلاديم باآريتس)، فى كتاب "فى دروب أدب الأطفال" (بداركاى هسفروت ليلاديم)، سلسلة أوفيك، جامعة حيفا، مدرسة التربية التابعة للحركة الكيبوتسية – أورانيم، دار نشر هكيبوتس همؤحاد وسفريات پوعاليم، ١٩٨٥م، ١٠٥–١٤١.
- ريف، ديڤيد ، "فنانون إسرائيليون فى عصر الانتفاضة" (أومانيم يسرائيليم بعيدان هاإنتفادا)، دورية ستديو، العدد ١١، مايو ١٩٩٠م، ١٤–١٥.
- رمرز راوخ، جيلا، "شخصية العربى فى القصة الإسرائيلية" (دموت هعرڤى بسيپوريت هعڤريت)، وقائع المؤتمر العالمى التاسع للعلوم اليهودية، الناشر هاإيجود هعولامى لدعاى هيهدوت، القدس، ١٩٨٧م، ٣٩٩–٤٠٦.
- شوهام، حاييم، "أشكال رد فعل المشاهد فى المسرح" (تيخنوت تجوڤات هتسوفيه بتيئترون) فى كتابه "المسرح والدراما يبحثان عن جمهور" (تيئترون ڤدراما محپسيم كاهال)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ١٧–٣٣.
- شوهام، حاييم، "'هبيما' يتحدث مع جمهوره من سنوات عبر الحوار معه والحوار الذاتى" ('بيما' مسوحاحات عيم كهلاه شانيم شيل ديالوج أو منلوج)، فى كتابه "المسرح والدراما يبحثان عن جمهور" (تيئترون ڤدراما محپسيم كاهال)، دار نشر أور عام، تل أبيب، ١٩٥٥م، ١٧٧–١١١.
- شماس، انطون، "التهمة" (هاآشما)، دورية پوليتيكا، العدد ٥–٦، فبراير–مارس ١٩٨٦م، ٤٤–٤٥.
- شماس، انطون، "'ارتبك فى الأدوار' ملاحظات حول صورة العربى فى السينما الإسرائيلية فى أعقاب إنتاج فيلم 'أفندى فوفولو'"، ('هو هتبلبيل بتفكيديم'، هاعاروت لدموت هاعرڤى بكولنوع هيسرائيلى بعكڤوت 'اڤنتى فوفولو')، رافى بوكاى، 'اڤنتى فوفولو' القدس، الناشر مدرسة السينما والتليفزيون، طبرية، ١٩٩٠م، ٧–١٧.
- شنهار، عاليزا، "أن تكون هناك، أشعار اعتراض الجنود على'حرب لبنان" (لهيوت شام، شيراى محائا شيل حياليم بملحيميت لڤانون)، دورية حيتس، العدد ١، ابريل ١٩٨٩م، ٣٤–٤١.

- شنير، رؤوفين، "'جرح من جروحه' - الأدب العربى الفلسطينى فى إسرائيل" ('پتساع ميتساعاق' - هسيفروت هعارڤيت هفلستينيت بيسرائيل)، دورية آلپايم، العدد ٢، ١٩٩٠م، ٢٤٤-٢٦٨.

- شنير، رؤوڤين، "نقطة الضعف أو مرآة حب الذات" (هعاكيف شيل اخيل أو هبڤوئا شيل نركيسوس)، دورية آلپايم، العدد ٤، ١٩٩١م، ٢٠٢-٢٠٥.

- شايراء اريك، "نعم، أنا ملحن مجند" (كين، أنى ملحين مجوياس)، دورية موسيكا، العدد ١٣، ابريل ١٩٨٨م، ١٨-٢١.

- شاپيرا، شاريت، "'الصبار' فى الأصيص، عاصم أبو شقرة، صور ١٩٨٧م-١٩٨٩م" ('صبار' بعتسيس، عاصم أبو شقرة، تسيوريم ١٩٨٧م-١٩٨٩م)، دورية كاف، العدد ١٠، يوليو ١٩٩٠م، ٣٧-٤١.

- شاپيرا، شاريت، "غزل النسيج، أو كيف اندلعت النار، من أين هبت الرياح" (عسيات هتكستيل، أو ايخ پرتسا هاإيش، مهيخان نشڤا هاروح)، دورية ستوديو، العدد ٤١، فبراير ١٩٩٣م، ٥٨-٦١.

- شاكيد، جرشون، "مضطهدون؟ مضطهَدون؟" (رودفيم؟ نردافيم؟)، فى كتابه: "ليس هناك مكان آخر" (إين مكوم أحير)، دار نشر هكيبوتس همؤحاد، تل أبيب، ١٩٨٨م، ٦٦-٧٧.

- شاكيد، جرشون (المشرف على الندوة)، "الإسرائيلى فى المسرح الإسرائيلى" (هيسرائيلى بتيئترون هيسرائيلى)، دورية باما، العدد ١١٢، ١٩٨٨م، ٥-١٩.

- شاكيد، جرشون، "المسرحية كسبيل للحوار الحضارى" (همحازية كديريخ لهيدبروت تربوتيت)، دورية باما، العدد ١٠٤، ١٩٨٦م، ٥-٢٥.

- شاكيد، جرشون، "الضوء وظل الوحدة والتعددية 'القصة العبرية فى مواجهة مع الواقع المتغير'" (اور وتسيل احادوت ڤريبوى "هسيپوريت هعڤريت بهتموددوت ديالكتيت عيم متسيئوت مشتانيه")، دورية آلپايم، العدد ٤، ١٩٩١م، ١١٣-١٣٩.

- تومركين، يجآل، "الهوية والقومية"، فن النحت فى إسرائيل: البحث عن هوية ("زهوت ڤلؤميوت"، أومانوت هپيسول بيسرائيل: حيپوس هزهوت)، عاموس كينان، محرر، دار نشر تيفين، المتحف المفتوح، ١٩٨٨م، ٦٣-٦٤.

د: الصحف

- اڤيجال، شوش، "تشيكوڤ مخلصا حتى بدون شاى" (تشيكوڤ امين افيلو بلى تيه)، صحيفة حاداشوت، ٢٨-١٢-١٩٨٨م.
- اڤيجال، شوش، "اشباه شايلوك"(شايلوكيم)، صحيفة حاداشوت، ٢٨-١٢-١٩٩٠م.
- أهاروني، ميخال، "شاب عربى وسط أسرة يهودية (مقابلات صحفية مع ا. ب. يهوشوع ونولا تشيلتون)" (ناعار عرڤى بمشپاحا يهوديت "ريئيونوت عيم ا. ب. يهوشوع ڤنولا تشيلتون")، صحيفة بمحنيه جدناع، العدد ٣ (٤٤٩)، نوڤمبر ١٩٧٨م، ١٥-١٧.
- اورين، عاموس، "مثل أسرة بولندية من بت يام ((كمو مشپاحا پولانيت مبت يام) يضم مقاببلة صحفية مع شموئيل هسفرى، صحيفة يديعوت أحرونوت، ٢٣-١٢-١٩٨٨م.
- الماجور، دان، "أنا نادم" (أنى متحاريت)، صحيفة يروشالايم، ١٦-١٢-١٩٨٨م.
- العاد، عامى، "يكتبون الأدب فى السجن أيضا" (جام بڤتاى هكيليه كوتڤيم سيفروت)، ملخص محاضرة ألقيت فى ندوة موضوعها "ابحاث فى موضوع الانتفاضة" عقدت فى معهد ترومان بالجامعة العبرية، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢٥-١٠-١٩٩١م.
- برزيل، امنون، "يتسحاق دنتسيجر: الطبيعة كإبداع" (يتسحاق دنتسيجر: هنوف كيتسيرا)، صحيفة هاآريتس، ٢٩-٢-١٩٧٧م.
- بر نيڤ، راحيل، "نصب للجيل البرجوازى" (متساڤا لدور همتبرجين)، صحيفة لاإيشا، ٣-٩-١٩٧٣م.
- برتسكى، نوريت، "حوار مع ا. ب. يهوشوع بمناسبة نشر روايته "'العاشق'"، (سيحا عيم ا. ب. يهوشوع لاتسيت سيفرو 'همآهيڤ')، صحيفة معاريڤ، ١٨-٢-١٩٧٧م.
- بر كدما، عمنوئيل، "الكمين الصبارى" (هميلكود هتسبارى) يشمل علي مقابلة صحفية مع دانى هوروڤيتس، صحيفة يديعوت احرونوت، ١٦-١٢-١٩٧٧م.
- جورى، حاييم، "الصلب المعقوف" (تسلاڤ هكراس)، صحيفة داڤار، ٩-١-١٩٨٤م.

- جـال، نعـمـى، "تصلح الرقـابة لما كـان يحـدث بالأمس" (تسنزورا نـاخـون لإتمول)، صحيفة يديعوت احرونوت، ٣-١٢-١٩٧٧م.

- جلاى، يجأل، "الزميل الطيب هالدر" (هيحاقير هتوف هالدر)، صحيفة عل همشمار، ٥-٨-١٩٨٢م.

- جمزو، حاييم، "تعايش عربى يهودى" (دو كيوم عارفى يهودى)، صحيفة هاآريتس، ٦-٨-١٩٨٠م.

- ديان، مـوشـيـه، "ديان عن 'ملكة الحمـام'" (ديان عل 'ملكات هاأمـپـتـيا')، صـحـيـفـة معـاريف ١٧-٥-١٩٧٠م (وهو عـبـارة عن جـزء من حديث إذاعى سـجل مـع موشـيـه ديان).

- هوروفـيـتس، دانى، "حـوار مع النفس، مع دانى هوروفـيـتس" (مـونولوج، عـيم دانى هوروفيتس)، صحيفة هعولام هازيه، ٤-١-١٩٨٧م، ٣١-٣٢.

- هندلزالتس، مـيـخـائيل، "'الأثيـوبيـون' - أى: العـرب" ('كوشـيـم' - كـرى: عـارڤـيم)، صحيفة هاآريتس، ٨-١٠-١٩٨٢م.

- هندلزالتس، ميخائيل، "مشاهدون ومتـعاونون" (تسوفيم ومشاتفى پعولا)، صحيفة هاأريتس، ٤-١٠-١٩٩١م.

- هرئيـڤـين، شـولامـيت، "العـربى فى أدبنا - هل هو نمط أم إنسـان؟" (هيـعـارڤى بسيفروتينو - ستريوتايب أو أدام؟) صحيفة معاريف ١٠-٤-١٩٧٩م.

- هار جيل، شرجا، "إسماعيل وإسحاق، ماكس وحاييم" (يسمعئيل ڤيتسحاق، ماكس ڤحاييم)، صحيفة معاريف ٩-٦-١٩٧٠م.

- هار جيل، شرجا، "من 'المحاكمـة الأخيـرة' إلى 'سيلڤسـتـر ٧٢'" (من 'همـشـپـات هاأحارون' لـ"سيلڤستر ٧٢')، صحيفة معاريف ١٩-٣-١٩٧٤م

- ڤـايت، اوريئـيلا، "المسافـة بعـيدا عن الجـمـهـور الصـاخب" (هيرحيك من هـهامـون هسوئين)، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢٥-٣-١٩٨٨م.

- ڤايتس، شوش، "قطر السم، المانيا على سبيل المثـال" (پتريات هاراعـال، جرمـانيا كماشال)، صحيفة تيل أڤيڤ، ١٨-٥-١٩٨٩م.

- واكسمان، دانى، "حوار مع دانى واكسمان: 'لإنتاج فيلم كهذا من منطلق الخوف" (سيحا عيم دانى واكسمان: 'لعسوت سيريت كازيه متوخ پاحاد')، صحيفة مونيتين، يونيو ١٩٨٢م، ١٠٠.

- زاهاڤي، ميخال، "خرج الجنود إلى الطريق" (حياليم ياتسئو لديريخ)، صحيفة داڤار، ٥-٦-١٩٨١م.

- زليج، يارون، "الفطريات والمدافع" (پتريوت ڤتوتاحيم)، يشتمل على مقابلة صحفية مع هليل ميتليونكت، ملحق "حوتيم" لصحيفة عل همشمار، ٢٢-٦-١٩٨٤م.

- لئور، دان، "تشريح الوحشية" (اناتوميا شيل بروتاليوت)، صحيفة كول هعير، ٥-٨-١٩٨٣م.

- لورى، اڤيڤا، "فى ظل جيل الصبار" (بتسيل هتسباريم)، يشتمل على مقابلة صحفية مع سامى ميخائيل، صحيفة حاداشوت، ٢-٦-١٩٩٣م.

- ليڤنا، يهوديت، "ماذا يعيق يوآش شاپيرا، حوار مع يهوشوع سوبول، مؤلف مسرحية 'سيلڤستر ٧٢'" (ما ياعيق يوآش شاپيرا: سيحا عيم يهوشوع سوبول، محابير محازيه 'سيلڤستر ٧٢')، صحيفة داڤار ١٤-٣-١٩٧٤م.

- ليـڤنا، نيـرى، "يوسف أبو وردة يبـحث عن مَخْـرج" (يوسـوف أبو ورده مـحـاپيس موتسا)، صحيفة كوتيريت ريشيت، ١-٥-١٩٨٧م، ٢٨-٣٠.

- ليمور، ياحيئيل، "'كنت أساعد العرب فى العنف' - هكذا يقول مهاجر فى أحد العروض المسرحية التى قدمت على مسرح 'الخان'" ('هاييتى عوزير لعارڤيم بتيرور' - أومير عوليه بهاتساجا بـ'خان')، صحيفة معاريڤ، ٢٢-٥-١٩٧٣م.

- ميجيد، أهارون، "استيطان غالي جدا" (هتيشڤوت يكارا ميئود)، صحيفة داڤار، ١٥-٥-١٩٧٩م.

- مهاجير، راحيل، "المناقشة في شارع أهلن" (هديون بارحوڤ أهلن)، صحيفة كول هاعير، ٥-١٢-١٩٨٦م.

- نئمان، يهودا (جاد)، "العربى الطيب هو العربى فى الفيلم" (عارڤى توڤ هو عارڤى بسيريت)، ملحق "كرتيس" التابع لجريدة معاريڤ بمناسبة رأس السنة اليهودية، ٨-٩-١٩٩١م، ٨-٩.

- نئمان، راحيل، "أُخُوة المظلومين" (أحاقات هدفوكيم)، صحيفة كوتيريت ريشيت، ١٢-٩-١٩٨٤م، ٢٦-٢٨.

- نعمان، عديت، "١٠ سنوات 'العودة'، (١٠ شنوت 'هشيقا')، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢١-١-١٩٧٥م.

- س، يزهار، "الاستقلال، ٤٨-٩٢" (عتسمائوت ٤٨-٩٢)، صحيفة حاداشوت، ٥-٥-١٩٩٢م.

- س، يزهار، "الويل لكل الذين يسحبون الأرض من تحت الأقدام" (هواى لكول موشخاى هكاركاع متحات لارجلايم)، محاضرة ألقيت في مؤتمر الرابطة الإسرائيلية للعلوم فى الدولة بالجامعة العبرية في القدس، ٩-٦-١٩٩٢م، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢٤-٧-١٩٩٢م.

- سحيش، يارون، "دعوها تهتم بهم" (تنو لاه لتپل بهيم)، مقابلة صحفية مع أقيقا جلاى، صحيفة يروشلايم، ٧-٨-١٩٩٢م.

- عقرون، بوعاز، "حاد لكن مرن" (حاريف آقل مجوشام)، صحيفة يديعوت احرونوت، ١٢-٦-١٩٧٨م.

- فوكس، شاريت، "إلى الخارج أيها الجمهور!" (كاهال هحرتسا!)، مقابلة مع يهوشوع سوبول، صحيفة معاريف، ١٢-١-١٩٨٤م.

- فاينجولد، بن عامي، "مياه الأعماق راكدة" (ماى تهوم ردوديم)، صحيفة يديعوت احرونوت، ٢١-٣-١٩٨٠م.

- پيليج، أمير، "سادة وخدم" (أدونيم أومشارتيم)، صحيفة حاداشوت، ٩-١١-١٩٨٨م.

- پيتير، سيناى، "أهارون ديڤيد جوردون يتغير فى مسرح 'بيمرتيف'" (أهارون ديڤيد جوردون متهاپيخ بـ'بيمرتيف')، صحيفة داڤار، ٢١-٥- ١٩٧٨م.

- تشيتشيك، وردة، "تطورات مسرحية" (جيلجولاڤ شيل محازيه)، مقابلة صحفية مع توم ليڤى، صحيفة على همشمار، ٢٦-٢-١٩٧٥م.

- كيمرلنج، باروخ، "أقل سياسة وأكثر بدائية" (پاحوت پوليتى يوتير كماى)، صحيفة هاآريتس، ٢-٤-١٩٩٣م.

- شوحيت، تسيفى وروزنتال، حانا، "وعكا سرت وفرحت" (ڤعكو تسهلا ڤسمحا)، يشتمل على مقابلة صحفية مع موتى بهواڤ، صحيفة على همشمار، ٨-١٠-١٩٨٧م.

- شاليف، مردخاى، "العرب كحل أدبى" (هعارڤيم كپترون سيفروتى)، صحيفة هاآريتس، ٣٠-٩-١٩٧٠م.

- شنيتسر، مئير، "جسر ضيق جدا" (جيشير تسار مداى)، صحيفة حاداشوت، ٢٩-١١-١٩٨٥م.

- شنيتسر، مئير، "كيف أصبح الفلسطينى شخصية لها وجود شرعى" (كيتساد هافاخ هيلستينى دموت لجيتيميت)، ملحق صحيفة زو هديريخ، اكتوبر ١٩٨٦م، ٣٩-٤٠.

- شاكيد، جرشون، "خمس وعشرون سنة عمر المسرحية الإسرائيلية" (عسريم ڤحاميش شانيم محازيه يسرائيلى)، ملحق 'ماسا' الذى تصدره صحيفة داڤار، ١١-٥-١٩٧٣م، ١٨-٥-١٩٧٣م.

هـ: تقارير بحثية ووثائق

- بيامينى، كلمن، "المواقف السياسية والمدنية للشباب اليهودى فى إسرائيل" (عمادوت ميدينيوت ڤإزراحيوت شيل نوعار يهودى بيسرائيل)، تقرير بحثى، الجامعة العبرية بالقدس، كلية الآداب، قسم علم النفس، ١٩٩٠م.

- باراك، أهارون "حكم محكمة العدل العليا رقم ٨٦-١٤ " (پساك هدين بيت دين جاڤوه لتسيديك) الذى أصدره القاضى أهارون باراك فى ٥-٢-١٩٨٧م بشأن حظر عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش". مجلس الرقابة على الأفلام والمسرحيات، وزارة الداخلية، وقائع جلسة ٢-٩-١٩٨٥م، حول موضوع حظر عرض مسرحية "أفرايم يعود إلى الجيش"، صدر فى مجلة "پروزا بعكو"، عدد خاص لمهرجان عكا، اكتوبر ١٩٨٧م، ٤١-٤٣.

- ڤايتس، شوش، "ملخص أنشطة المؤسسات العامة العاملة فى مجال الفنون المسرحية والمتاحف فى إسرائيل خلال العامين ١٩٨٨م-١٩٨٩م" (سيكوم پعيلوت هموسادوت هتسيپوريوت لاأومانويوت هبيما ڤهموزيئونيم بيسرائيل لشنات ١٩٨٨م-١٩٨٩م)،

وزارة التربية والتعليم، الإدارة الثقافية، المجلس العمومى للثقافة والفنون، مركز العلوم والأبحاث، ١٩٩٠م.

- طه، إبراهيم، "إنعكاس الواقع غير الأدبى فى قصة الأقلية العربية وقصة الأغلبية العبرية فى إسرائيل من عام ١٩٧٣م حتى عام ١٩٨٥م" (هشتكفوت همتسيئوت هحوتس–سيفروتيت بسيپوريت هميعوت هعارڤيت أوڤسيپوريت هاروڤ هعڤريت بيسرائيل ١٩٧٣م–١٩٨٥م)، رسالة مقدمة إلى جامعة حيفا للحصول على درجة الماچستير، جامعة حيفا، ١٩٨٨م.

- كاتس، إلياهو، هاز، هداسا، جورڤيتس، ميخائيل، ڤايتس، شوش، أدونى، حانا، شيف، مريام، وجولدبرج، دفنا، "أشكال قضاء وقت الفراغ: تغيرات فى أشكال النشاط الثقافى ١٩٧٠م–١٩٩٠م" (تسوروت هيناى بيسرائيل: تموروت بدفوساى هپعيلوت هتربوتيت ١٩٧٠م–١٩٩٠م)، القدس، الناشر معهد جوتمان للأبحاث الاجتماعية والتطبيقية، ١٩٩٢م.

- مايزلس، عوفرات وجال، رؤوڤين، "كراهية العربى بين التلاميذ اليهودفى المدارس الإعدادية" (سينئا لاعارڤيم بكيريڤ تلميديم يهوديم بڤاتاى سيفير تيخونييم)، زخارون يعقوب، الناشر المعهد الإسرائيلى للأبحاث العسكرية، ١٩٨٩م.

- پيليد، متتياهو وآخرون (لجنة پيليد)، "تقرير الطاقم المسئول عن بحث أحوال التعليم العربى" (دوح تسيڤيت هحينوخ هعارڤى)، القدس، وزارة التربية والتعليم، مشروع تخطيط التعليم للثمانينيات، ١٩٧٥م.

- كنو، جاك، "قضية الصراع على الأرض فى التجمع اليهودى الصهيونى فى فلسطين بين اليهود والعربى فى فترة الانتداب البريطانى وبعده" (پاراشات هسيخسوخ هكاركاعى بإريتس يسرائيل بين يهوديم لعارڤيم بتكوفات همندات أولأحاراڤ)، جڤعات حڤيڤا، ١٩٨٠م.

- ريكس، الى، "عرب إسرائيل ومصادرة الأراضى فى الجليل؛ الخلفية، والأحداث والنتائج، ١٩٧٥م–١٩٧٧م" (عارڤاى يسرائيل ڤهفكاعات هكركاعوت بجليل؛ ريكاع، إروعيم ڤهشلاخوت، ١٩٧٥م–١٩٧٧م)، دورية سكيروت، معهد شيلوح لبحوث الشرق الأوسط وأفريقيا، جامعة تل أبيب، ١٩٧٧م.

Alter, Jean, A Sociosmiotic Theory of Theatre, Philadelphia, University of Pennsylvania Press. 1990.

Amossy, Ruth, Les Idées recues. Sémiologie des stereotypes, Paris, Natham,1991:

Ashrawi, Hanan Mikhail, "The Politics of Cultural Revival", in: The Palestinians: New Directions, Michael C. Hudson, ed., Washington, Center for Contemporary Arab Studies, Georgetown University, 1990, 77-83.

Bennet, Tony, Outside Literature, London and New York, Routledge, 1990

Bourdieu, Pierre, La Distinction Critique sociale du
Jugement, Paris, Editions de Minuit, 1979.

Bourdieu. Pierre, Les régles de l'art: Genése et structure du champ
littéraire, paris, Éditions du Seuil, 1992.

Cros, Edmond, Théorie et pratique sociocritiques, Montpellier, Center d'Etudes et de Recherches Sociocritiques 1983.

Domb, Risa, The Arab in Hebrw Prose, 1911-1948, London, Vallentine, Mitchell,1982.

Dowling, William C., Jameson Althusser, Marx, An Introduction to "The political Unconscious", Ithaca, New York, Cornell University press, 1984.

Duvignaud, Jean, Les ombres collectives: sociologie du théâtre, Paris, presses Universitaires de France, 1975.

Evans, Mary, Lucien Goldmann, Sussex , Brighton, Harvester, 1981. Fischer-Lichte, The Semiotics of Theater, Translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington and Indianapolis University press, 1992.

Goldmann , Lucien, Le dieu caché, Étude sur La vision tragique dans les 'Pensées' de Pascal et dans La théâtre de Racine, Paris, Gallimard, 1955.

Goldmann, Lucien, "Structuralisme génétique et création littéraire ", in: Sciences humaines et philosophie, Paris, Gonthier, 1966, 151-165.

Hubner, Zygmunt, Theater and Politics, Edited and Translated by Jadwiga Kosicka, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1992.

Jameson, Frederic, The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic

Act, Ithaca , New York, Cornell University press, 1981.

Kershaw, Baz, The Politics Of Performance, Radical Theatre as Cultural Intervention, London and New York, Routledge, 1992.

Park, Robert Ezre, Race and Culture, Essays in the Sociology of Contemporary Man, London, The Free Press of Glencoe, Collie- Macmillan, 1964.

Pavis, Patrice ," Vers une sociocritique du théâtre", in: Voix et images de la scéne, Vers une sémiologie de la réception, Lille, Presses Universtaires de Lille, 2 edition, 1985, 309-315.

Pavis, Patrice, "producion et réception théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire", in: Voix et images de le scéne, 233-296.

Perry, Menakhem, "The Israeli -Palestinian Conflict as a Metaphor in Recent Israli Fiction", Poetics Today, Vol. 7, No.4, 1986, 603-619.

Quinn, Michael L., "Celebrity and the semiotics of Acting", New Theatre Quarterly, 22, May 1990, 154-161.

Ramras- Rauch, Gila, The Arab in Israeli Literture, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989.

Rigby, Andrew, Living the Intifada, London, Zed Books, 1991.

Schechner, Richard, "The street is the stage", in: The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance, London and New York, Routledge, 1993, 45-93.

Slyomovics, Susan, "To Put One's Fingers in the Bleeding Wound - Palestinian Theatre under Israeli Censorship", The Drama Review, Vol. 35, No. 2 (T130) . Summer 1991, 18-38.

Ubrsfeld, Anne, L'école du spectateur, Lire ie théâtre 2, paris, Éditions sociales, 1981.

Weitz, Shoshana, "Mr. Godot will not come today", in The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture, Hannah Scolnicov and Peter Holland, eds., Cambridge University Press, 1989, 186-198.

الفهرس

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام	ك. مادهو بانيكار	ت أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنكوفا	ت : أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	ت · يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت . محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلي
١١- مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت . هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وايرين فرانك	ت أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت · عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥- الحركات الفنية	إدوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء	مارتن برنال	ت: بإشراف أحمد عتمان
١٧- مختارات	فيليب لاركين	ت محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت . طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت · سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت · أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	ت . منى أبو سنه
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت عبد الستار الحلوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روس	ت · مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	ت · أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	ت حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول . ب . ديكسون	ت خليل كلفت

٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧- واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨- نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩- الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠- قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١- ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢- عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣- اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤- بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥- التراث المغدور	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦- عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨- حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩- الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢- العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى قطيم وعادل دمرداش
٥٣- الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤- المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥- ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨- مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩- المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠- التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١- موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢- لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣- تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥- فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦- خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧- مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩- العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢- السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣- نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤- صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥- فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦- چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨- العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت أحمد محمود ونورا أمين
٧٩- شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠- بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١- الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢- مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت محمود السيد على
٨٣- مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤- موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥- منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت عبد الرازق بركات
٨٦- طول الليل	جمال مير صادقى	ت أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧- نون والقلم	جلال آل أحمد	ت ماجدة العنانى
٨٨- الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩- الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠- وسم السيف	ميجل دى ثرباتس	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١- المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢- أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت . نادية جمال الدين
٩٣- محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤- الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥- مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦- ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧- هوية فرنسا مج ١	فرنان برودل	ت بشير السباعى
٩٨- الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩- تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠- مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١- النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار ڤاليط	ت رشيد بنحدو
١٠٢- السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣- قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤- أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥- مدخل إلى النص الجامع	چيرار چينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦- الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : د. أشرف على دعدور
١٠٧- صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت . محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨- ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من النقاد	ت . محمود على مكى
١٠٩- حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	ت هاشم أحمد محمد
١١٠- النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت . منى قطان
١١١- المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت · ريهام حسين إبراهيم
١١٢- الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣- راية التمرد	سادى پلانت	ت أحمد حسان
١١٤- مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	ت · نسيم مجلى
١١٥- غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت . سمية رمضان
١١٦- امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧- المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت . منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨- النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت . لميس النقاش
١١٩- النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنبل	ت بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠- الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت نخبة من المترجمين
١٢١- الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت · محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢- نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت · منيرة كروان
١٢٣- الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نينل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤- الفجر الكاذب	چون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥- التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديڤى	ت سمحه الخولى
١٢٦- فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	ت · عبد الوهاب علوب
١٢٧- إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨- الأدب المقارن	سوزان باسنيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩- الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠- الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	ت : شوقى جلال
١٣١- مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢- ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	ت . عبد الوهاب علوب
١٣٣- الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤- تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥- المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦- فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : سحر توفيق
١٣٧- مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	چوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨- عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	إيڤلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت . أسامة إسبر
١٤٠- حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت · أمل الجبورى
١٤١- اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢- الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣- قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمرى
١٤٤- صاحبة اللوكاندة	كارلو جولدونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥- موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦- الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبدالرؤوف اليمبى
١٤٧- خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبدالغفار مكاوى
١٤٨- القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠- التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١- هوية فرنسا مج ٢ ، ج١	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أتيال وآلان وأوديت ڤيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا مج ٢ ، ج٢	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩- الإيديولوجية	ديڤيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١- من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب	أ. ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليڤمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت ب. ليتش	ت : محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة	و.ب. ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه چيلسون	ت : فتحى العشرى

١٨٤- القاهرة... حالة لا تنام	هانز إبندورفر	ت. دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت: عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت:إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة	بُزرج علوى	ت:علاء منصور
١٨٨- موت الادب	الفين كرنان	ت:بدر الديب
١٨٩- العمى والبصيرة	بول دى مان	ت:سعيد الغانمى
١٨٠- محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت:محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت: مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحتنامه ابراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت:محمود سلامة علاوى
١٩٣- عامل المنجم	بيتر أبزاهامز	ت.محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى	مجموعة من النقاد	ت: ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت:محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت:أشرف الصباغ
١٩٧- الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت. جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى	ادوين إمزى وآخرون	ت:ابراهيم سلامة ابراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت: جمال احمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف
٢٠٠- ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت:فخزى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت: أحمد الانصار
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٤	رينيه ويليك	ت: مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية	الطاف حسين حالى	ت:جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم	م. سولوفيتشيك، ز. روفشوف	ت: أحمد محمود هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى- سفورزا	ت:أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علما جديدا	جيمس جلايك	ت: على يوسف على
٢٠٧- ليل افريقى	رامون خوتاسندير	ت:محمد ابو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت: محمد أحمد صالح

رقم الإيداع : ١٥١٤٦/٢٠٠٠

الترقيم الدولى I.S.B.N. / 977 - 305 - 272 - 9 /

مطابع إدارة المطبوعات والنشر ق . م

المجلس الأعلى للثقافة

دموت هعارفى بتيئترون هيسرائيلى

تأليف: دان أوريان

تمثل الشخصية العربية إشكالية أساسية من إشكاليات الأدب العبري الحديث ، فالعربى يمثل " الآخر " فى أقصى صورة السلبية ، وهى صورة " العدو " الذى يجب قهره وإبادته إن أمكن ، وممارسة كل أشكال العنف والعنصرية ضده . وقد نشأ داخل الأدب العبرى الحديث مايسمى بالمشكلة العربية التى تشير إلى التواجد العربى التاريخى الأصيل ، وإلى المواطن الفلسطينى صاحب الأرض الذى يجب على المجتمع الإسرائيلى الناشىء إما التخلص منه فى الزمان والمكان من خلال عملية تهويد فلسطين ، وإما من خلال عمليات الإبادة أو التعايش معه وتحديد صورة هذا التعايش فى شكل علاقة التبعية المضيعة للهوية .

من هنا تعكس المسرحية العبرية الإسرائيلية - بشكل فعال - صورة الشخصية العربية ربما أكثر من أي جنس أدبي آخر وداخل إطار الأيديولوجية الصهيونية المسيطرة عمومًا على الأدب العبري الحديث . فالمسرحيات التى قدمت عن الشخصية العربية تعتمد على نصوص سياسية توظف تقديم الشخصية العربية من زاوية أيديولوجية تعكس الفكر الصهيونى وتحدد موقفة من العربيّ . وفى كثير من المسرحيات التى ظهرت فيها هذه الشخصية لم يتم الاهتمام بها أو بقضاياها . إنما التركيز الأساسى على اليهودى وقضاياه . وكما يقول مؤلف الكتاب : " يمكن القول بشكل عام أنه فى كل المسرحيات التى يظهر فيها العربى نجده خاضعًا لمقولة أيديولوجية أو سياسية تتعامل أحيانًا معه ومع مشاكلة ، وأحيانًا أخرى كثيرة يأتى تقديم العربى كمجرد إشارة فقط فى خريطة الوعى الأيديولوجى اليهودى الإسرائيلى ".

وقد اهتم المؤلف بالدراسة التاريخية لتطور اهتمام المسرح الإسرائيلى بالشخصية العربية خلال السنوات الممتدة من ١٩١١م - ١٩٩٤ م ، وقد اهتم بإعطاء الخلفيات التاريخية للمراحل التى ناقشها ، وتأثير العوامل التاريخية على معالجة الشخصية العربية .

تصميم الغلاف : يوسف شا